

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Képzőművészeti Mesteriskola

**DROZDIK ORSOLYA**

## **A konceptuálistól a posztmodernig.**

A művészetről és a művészetemről 1975-2002,  
az Individuális mitológiától az Én fabrikálásáig.

DLA értekezés

**Témavezető: Tolvaly Ernő egyetemi tanár**

2003.

© DROZDIK, ORSHI

## Tartalom

- 4 BEVEZETÉS
- 8 A MODERNIZMUS, A KONCEPTUÁLIS MŰVÉSZET ELŐZMÉNYE
- 14 A KONCEPTUÁLIS MŰVÉSZET
  - A konceptuális művészetről általában és lokálisan
  - A konceptuális magatartás hatása munkáimra
    - A Rózsa-körről és a konceptuális magatartásról
  - A kádárizmus, a három „T” és a konceptuális művészet
- 51 A FOTÓ
  - A fotó a képzőművészetben
  - Appropriált fotó, appropriált *Én*; *Az Individuális mitológia*
  - Konceptuális magatartás, dekonstruktív módszer
- 81 A HETVENES ÉVEK
  - Szocialista kultúrpolitika
  - A Képzőművészeti Főiskola 1970–77 között
    - Személyes út, barátságok
    - Harc a szubjektum státuszáért
    - A traumák és az indulás
  - Az aktmodell
  - Manifesztáció. Üzenet a palackban: létezem és gondolkodom
- 111 AZ ÚJRAJÁTSZOTT ÉN
  - Performanszok és videók 1975–1980
  - A művészettörténeti dokumentumokról
  - Kettős képek 1975–1980. Magamhoz ölelem reprezentációm tárgyát, önmagamot
  - Alteredő vagy pszeudo-perszóna. Az 1980 után használt kettős kép
  - A nő teste. Vallomás egyes szám harmadik személyben
- 130 FÜGGELÉK
  - Elméletek és művek 1970–2003
  - Képbank-elméletem
  - Az Én Technológiái
- 142 FELHASZNÁLT IRODALOM
- TOVÁBBI IRODALOM
- 149 MŰJEGYZÉK

## BEVEZETÉS

Ebben a tanulmányban a hetvenes, nyolcvanas és kilencvenes évek azon elméleteiről és művészetéről lesz szó, amelyek befolyásolták gondolkodásomat. Művészetem elméleti és gyakorlati problémáit foglalom össze. Amit megéltem, része lett a művészetemnek. Írásom vallomásos részei feltárják személyes élményeimet és azokat a művészeti, kulturális és politikai körülményeket, amelyek között művészetem kialakult. Azokról a traumákról is írok, amelyek meghatározták művészetem kezdetét, és végigkísérték a pályámat.

Régi történeteket, ismert dolgokat is tárgyalok, hogy összefüggéseiben tudjam látni és láttatni a különböző korszakokat. Elképzelhető, hogy a hetvenes évekről szóló rész olyan, mint egy rossz álom. Szívesen elfelejtenénk, és talán nem is volt igaz. Sok dologról már nem is beszélünk, nem divatosak, de engem nem az új felfedezése, inkább az összefoglalás szándéka vezérel. A hetvenes évek kulturális és politikai körülményeit azért tárgyalom részletesen, mert ezt az eltűnt(etett) korszakot kell rekonstruálni ahhoz, hogy művészetem kezdeti nehézségeit pontosan kifejtthessem.

Gondolataimat, művészeti tapasztalataimat, különösen a hetvenes évekről, az emlékeimre és az akkori feljegyzéseimre támaszkodva tárgyalom. Úgy idézem fel a múltat, ahogyan tapasztalataimra emlékszem. Élményeimet a jelenben visszagondolva újrafogalmazom, időnként hozzáfűzöm a mostani véleményemet.

Az egyetemes képzőművészeti diskurzust – ugyanúgy, mint magát az életemet – 1974-től folyamatosan figyelem és értelmezem. A hetvenes években lefektettem művészi magatartásom alapjait és a művészethez való viszonyomat. Döntéseim irányítúje főként az értelem volt. Az a szándék vezérelt, hogy egyedi tapasztalataimnak, a saját *valóságomnak* – művészetemnek – a hagyományos képzőművészet rendszerében teremtsék helyet. A személyesen megélt művészeti élményeim diskurzusba illesztése során azonban feltáruultak az egyetemesség korlátai, az illeszkedés akadályai.

Művészetem alapjainak lerakásakor nemcsak személyes -- nem szubjektív, hanem individuális -- művészettelfogásomat, nézőpontomat, élményeimet egyben a domináló művészettelfogás kritikáját is, a képzőművészeti munkásságom részévé akartam tenni. A hetvenes évek *szocialista-modernista-akadémikus* művészeti oktatása<sup>1</sup> azonban gyakran gátolt, és nem segített ebben. Ugyanakkor a szocializmus politikai programja, a nők emancipációja, *egyenlő joga* viszont ráirányította a figyelmet a nők hátrányos társadalmi helyzetére. Csakhogy az emancipációs program nem foglalkozott a nők nézőpontjával. Engem viszont 1974-től egyre inkább saját *nőiségem mibenléte és művészetem nőisége* foglalkoztatott.

1972-től 1974-ig a Magyar Képzőművészeti Főiskolán a festészet és a grafika hagyományos módszereivel dolgoztam. A kötelezően előírt természet utáni akt-tanulmányok rutinszerű rajzolása közben egyre fontosabbá vált számomra az ábrázolásban a pszichológia. 1974-től a *látás* és az *ábrázolás* megértése foglalkoztatott, és egyre sürgetőbbnek éreztem, hogy a látás és a látással összefüggő lélektani motivációk nemek szerinti különbözőségét tanulmányozzam. A rajzolás közben tapasztaltam, hogy a férfiak másként látják a női testet, mint a nők, ezért feltételeztem, hogy a nők szükségszerűen másként ábrázolnak, mint a férfiak. A látásbeli különbségek határvonalának meghúzása látásmódom pontosabb kifejezésének a lehetőségét garantálta Amennyiben a hagyományos ábrázolást a férfi látásmód alakította ki, akkor a nő látásmódjának kifejezésére van-e lehetőség a képzőművészetben? Ezért úgy tűnt, hogy a normatív rendszer mélyén rejtőzködő *egyetemes mitológiáját*, amelyet tanultam, fel kell forgatnom, hogy helyet teremtsék a művészetemnek.

Gondolkodásomat igyekeztem kiszabadítani a tanultak kényszerítő hatása alól, s 1975-től az ábrázolás és a látás természetének összefüggéseit a művészettörténetben is kutattam. E művészi feladat megvalósításában segített a konceptuális művészet értelemre és tudatos művészetértelmezésre alapozott módszere. Céлом az volt, hogy az *egyetemes diskurzus* hagyományának teljes kelléktárát használjam a művészeti tapasztalataim kifejezésének érdekében. Így jutottam el az egy-egy évtizedet kitöltő – és tulajdonképpen az egész életművet átható – művészeti feladathoz, koncepthoz, a hetvenes években, az *Individuális mitológiához*, s a nyolcvanas években az *Én*

<sup>1</sup> A kádári hatalom önképét tükrözi az Agitációs és Propaganda Bizottság állásfoglalása a tudánypolitikai irányelvek megvalósításáról (1973. december 11.): „A mai társadalmi valóság feltárásának és a *tudatformálás ideológiai* feladatainak szempontjából a legfontosabb társadalomtudományi ágazatokban, mindenekelőtt a szociológia és a filozófia területein, a fő feladat a marxizmus pozíciójának viszonylagos gyors és határozott megerősítése. E társadalomtudományi ágazatok kutatóhelyein a marxizmus kizárólagosságának biztosítására, mint közvetlen célra kell törekedni.” *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1971–1973*, 636–648. o.

*újraateremtéséhez*, amit a kilencvenes években már az *Én fabrikálásának* neveztem. Az *Én*-t egyrészt, mint kulturális konceptet kezelem, másrészt a személyesen átélt *Én*-t, mint a művészetem lényegi kérdését tárgyalom.

Mivel a látás pszichológiai vonatkozásainak kutatásához a női test ábrázolásán keresztül jutottam, és felfedezésemet a nemi különbségek kulturális lenyomatainak a feltérképezésére használtam, e folyamat minden egyes mozzanatának módszeres rögzítése lett a munkamódszerem alapja. Erre a fénykép látszott a legalkalmasabb médiumnak, ezért 1974-től fotózni kezdtem.

A konceptuális művészet személyes értelmezésén keresztül alakítottam ki elemző-kritikai módszeremet, amelyet aztán a posztmodern stratégiák ismeretében fejlesztettem tovább. Munkáimat értelmezve ma már többnyire nem választom szét a konceptuális szándékot és a posztmodern dekonstruktív művészeti módszert, hanem azokat, mint egymást átfedő gondolatokat, párhuzamosan tárgyalom. Ezzel nem a történések időbeli hitelességét akarom megbolygatni, inkább a személyes út feltérképezésének a bonyolultságára utalok.

Az 1974-től 1978-ig létrehozott munkáim a magyarországi konceptuális művészet inspirációjában és közegében születtek meg, de a személyes indíttatás és a tudatos útkeresés olyan irányba vitt, hogy műveim a maguk teljességében csakis a posztmodern stratégiák ismeretében értelmezhetők. A konceptuális művészet egyéni értelmezése – különösen az *Individuális mitológia* –, tudatosan meghatározott cél, ugyanis 1975-től olyan aspektusokat vont be egy-egy korai műbe, amelyek értelmezése kivezet az akkori művészeti gyakorlatból, például a konceptualizmusból. Így már a korai munkáim sem csak a konceptuális művészethez köthetők, hanem a nemzetközi szintén a hetvenes évek második felében jelentkező, a nyolcvanas években, pedig tendenciává váló nőművészeti törekvésekhez is, és a hazai szintén elszigeteltsége és fáziskésése ellenére egyidejűek az egyetemes művészettörténet hasonló úttörő jelenségeivel.

Ezért tanulmányomban elsőként a *konceptuális magatartást* tárgyalom, amely művészetem kezdeti kialakításában, 1974 és 1977 között fordulópontot jelentett. A konceptuális művészet nemzetközi jelenségeinek kifejtése mellett a helyi művészet körülményeire és a helyi történelmi események részletes elemzésére is külön fejezetet szántam.

Disszertációmban érintem a művészet történetének dokumentálási és értelmezési problémáit, s kitérek a főként a hetvenes évek magyarországi művészeti

írásaiból hiányzó dokumentumokra, illetve saját munkáim hiányos dokumentálására is. Munkámat értelmező művészként az egyetemes és a helyi művészettörténet kritikáját is megfogalmazom. Érintem a művészek elméleteinek és gyakorlatának töredékes feldolgozásából adódó félreértéseket és az újraértelmezésekben megfogalmazott esetleges torzításokat is.

E tanulmány olvasását talán megnehezíti, hogy nem maradok meg a hagyományosan elfogadott személyes művészvallomás keretei között, és nem követem azt a szokásos eljárást sem, amikor a művész naplószerű lejegyzéseiben számol be személyes művészettelfogásáról. Ehelyett gyakran szolgálok művészettörténeti összefoglalásokkal. Újból és újból visszatérek ugyan ahhoz a témához, hogy a felmerült elméleteimet újabb szempontok szerint világítsam meg. Dolgozatom egyes részei leíró jellegűek és vallomásszerűek, míg mások a diskurzus egyes területeit határolják be vagy művészettörténeti összefoglaló, illetve ismertető szándékkal íródtak. Számos gondolat esetében, amelyekkel hosszasan foglalkozom, úgy tűnhet, mintha régen ismert dolgot fejtenék ki. A gondolatmenet részletezése azonban azért nem kerülhető ki, mert 28 évvel ezelőtt ezek a gondolatok még nem voltak a diskurzus részei, így interpretálásuk különösen alapos elméleti megfontolást igényelt.

## A MODERNIZMUS, A KONCEPTUÁLIS MŰVÉSZET ELŐZMÉNYE

Mielőtt a konceptuális művészettel foglalkozom, röviden írok a késői modernizmusról (ötvenes és hatvanas évek) is, hogy vázoljam a konceptuális művészet előzményeit Magyarországon és a nyugati művészetben. Az oly sokat vitatott korai (tíz-es, húszas, harmincas évek valamint a 19. századi) és késői (ötvenes, hatvanas évek) modernizmusról gondolataimat nem részletezem, mivel a modernizmus tárgyalása disszertációm szempontjából csak érintőlegesen fontos. A késői modernizmus problematikáját, pedig csak mint a konceptuális gondolkodás és a konceptuális művészet előzményét vázolom fel.

A kilencvenes évek modernizmust összefoglaló nyugati képzőművészeti értelmezéseiből már egy-két munka alapján is nyilvánvaló, hogy az irányzat nem egységes. Ezt bizonyítják Rosalind E. Krauss nagy hatású könyvei is.<sup>1</sup>

Rosalind E. Krauss az *Optical Unconscious* című könyvében együtt tárgyalja az európai és az amerikai modernizmust, s a kettőt összekapcsoló fő figurává Marcel Duchamp-t teszi meg. Vállalkozásának átfogó szemlélete, kimagasló szellemisége, a szemiotikai, pszichoanalitikus és derridai referenciák beépítése ellenére, Duchamp *Etant donnés* (1946–66, „Adva vannak”) című munkája kapcsán, óvatosan kikerüli a szexuálpolitikai<sup>2</sup> vonatkozások elemzését. Krauss a lacani pszichoanalitikus elméletek hatására a strukturalizmusra és a szemiotikára redukált modernizmustól eltávolodva, de lényegileg abból nem kilépve értelmezi az irányzat történetét.<sup>3</sup> Az amerikai modernizmus, ez esetben Jackson Pollock művészete az, amelyhez a múltat, a háttérrel felépíti. Ugyanezen munkájában Eva Hessével is foglalkozik, ennek ellenére Rosalind

<sup>1</sup> *The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths* 1986 (Az avantgárd eredete és más modernista mitológiák), és az *Optical Unconscious* 1993 (Optikai tudatalatti)

<sup>2</sup> A „szexuálpolitika” kifejezést később többször használom, a diskurzusban a nemek közötti megkülönböztetést és az abból fakadó előítéletek kritikáját, vizsgálatát, illetve az ellene folytatott kritikai gyakorlatot jelenti.

<sup>3</sup> Az *Optical Unconscious* című könyvében Krauss, Walter Benjamin modernizmusértelmezése alapján és Lacan „gaze”-elméletének segítségével, szürrealista és pszichoanalitikus felvezetést ad Jackson Pollock festészetének. A libidonális képzőművészeti örökségre építve bontakozik ki a könyv fináléja Jackson Pollock (és Andy Warhol) művészetével. Rosalind Krauss könyve a lacani látás pszichoanalitikus, elméleti és szexuálméleti előzményeit beemeli, viszont annak feminista kritikáját nem.

Krauss nem tárgyalja gender-szemponatok szerint, azaz nem különbözteti meg nemek szerint a művészetet.

Peter Wollen *Reading the icebox: reflections on twentieth-century culture* (A fagyasztóládát olvasva: reflexiók a huszadik század kultúrájáról, 1993)<sup>4</sup> című könyvében a szociális okokat és a kulturális hatásokat felmérve Andy Warhol mellett Vitali Komar és Alexander Melamid munkásságát is elemzi, így a nyugati modernizmusból kiindulva az orosz sztálinista művészetre is kitér, nem maradva meg a nyugat-európai és az amerikai modernizmusfelfogás szelektáló és határokat húzó keretei között. John Welchman ugyanakkor a *Modernism Relocated* (Modernizmus áthelyezve) című, 1995-ös könyvében a kortársgondolkodást alapul véve egy globálisan értelmezett modernizmust mutat be és modernizmus-értelmezésébe a fotóhasználat különböző lehetőségeit is belevonja, különös hangsúlyt fektetve a fotó és szöveg együttes használatára, s az abban rejlő politikumra. Ők sem különböztetik meg nemek szerint a művészetet.

Visszatérve az ötvenes és a hatvanas évek ortodox, greenbergi strukturalizmusra és szemiotikára épült késői modernizmusára, amely a művészet vizuális és mediális tisztaságát hangsúlyozta, és Ad Reinhard (USA) 1952-től kezdve írott esszésorozatóban, a művészet tautologikus természetét hangsúlyozza:

„Egy dolog a művészetről, ami egy dolog. A művészet mint művészet művészet, mint ahogy minden más is más. A művészet művészet, semmi más, mint művészet, a művészet nem az, ami nem művészet.”<sup>5</sup> Ad Reinhard számára az igazi művészet morális integritást jelent. Az abszolút festmény 1960-ban a monokróm, 152 x 152 centiméteres fekete vászon. Természetesen annak a tudatában elfogadjuk ezt, hogy 1917-ben, Oroszországban Kazimir Malevics a szuprematizmusában és Alekszander Rodcsenko a munkásságában és írásaiban már lefektette az abszolút festmény elméletét. Ezzel arra szeretnék utalni, hogy bár a késői modernizmus diskurzusa nem tárgyalta, az újrafelfedezés mégis része volt az originalitásra alapozott késői amerikai modernizmusnak is.

A formai elemeket hangsúlyozó, ötvenes és hatvanas évekbeli New York-i modernista iskola létrejöttének a háttérében az amerikai gazdaság II. világháború utáni megerősödése állt. New York meghatározó gazdasági helyzete miatt vált a művészeti élet központjává. Az amerikai művek megtöltötték a katonai ellenőrzés

<sup>4</sup> Peter Wollen 1993.

<sup>5</sup> Saját fordításban. Ad Reinhard fordítása Tolvaly Ernő és Lengyel András Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény II. 17. o Gerencsér Éva fordításában „A művészetről nem lehet mást mondani, mint azt, hogy művészet. A művészet, a művészet, mint művészet, és minden egyéb, az minden egyéb.”



alatt tartott Németország múzeumainak nagy részét, Európában hitelesítve az amerikai modernizmust, ugyanakkor New York átvette a művészeti központ szerepét Párizstól, és az európaiától különböző amerikai modernizmus saját teljesítményének kanonizálása érdekében újraírta a modernizmus történetét. Az ötvenes-hatvanas évek New York-i modernizmusa gyakran leválasztotta a nyugati modernizmus késői korszakát az európai örökségről, saját művészetének fontosságára helyezve ezzel a hangsúlyt. A modernizmus amerikai diskurzusából úgy is tűnhet, mintha a modernizmus Amerikában kezdődött volna, jóllehet csak az irányzat történetének második szakaszában formálódott jelentőssé az amerikai vonulat.

Az 1950-es évek végére az USA-ban és Nyugat-Európában a politikai körülmények és a filozófiai elméletek hatására kísérleti és alternatív mozgalmak alakultak ki, amelyekkel szemben folyamatosan nőtt a késői („high”) modernizmus ellenállása. A késői modernizmus az alternatív mozgalmakkal szemben egyre merevebben fogalmazta meg elveit. Clement Greenberg amerikai művészetkritikus a modern festészetről szóló *Modernist Painting* című cikkében kijelentette, hogy a modernizmus önkritikus aktivitás, amelyben a művész a különböző médiumokon belül csakis azt a médiumot kritizálhatja, amelyben dolgozik. Ezzel kizárta a modernizmusból azokat a művészeket, akik munkásságukat az élet és a művészet közötti résben képelték el, a határvonalakat oda-vissza átlépve (Rauschenberg is ebbe a kategóriába tartozik). „Az önkritika feladata az, hogy kitörölje az egyes művészetekből mindazt a hatást, amelyet észrevehetően kölcsönvett egy másik művészeti médiumból. Ezáltal minden művészet tiszta lesz, és annak tisztaságában találja meg a garanciát a minőségi standardokra és azok függetlenségére. A tisztaság önmeghatározást jelent, és az önkritikusság gyakorlata a művészetben heves önmeghatározás lesz.”<sup>7</sup>

Természetes előfordult, hogy az intézmények képviselői kihasználva hatalmukat meghatározták, hogy mi a (modern) művészet, és mi nem az. Vagyis, hogy mi tartozik a modernizmusba (művészetbe), és mi nem. Az elméletek lefektetése a képzőművészeti mediális tisztaság abszolútumára épült.

A társadalmi kérdések, Nyugat-Európára és az USA-ra összpontosított művészettörténet, nézőpontú stb. tárgyalása és kritikája az '50-es és '60-as évek modern művészetében marginális maradt, mivel a modernizmus vizuális tisztaságra törekedett és a modern művészet második, kifejtett szakaszában „magas aurába”

<sup>7</sup> Clement Greenberg (1961). (Saját fordítás.)

helyeződött. A társadalomtól leválasztott tiszta forma és a struktúra *optikai logikája* nem képviselt semmi mást, csak önmagát. A modern művészet a kritikai szándékot művészetén kívülnek, a filozófia- és társadalomtudományba tartozónak vette.

A modernizmus Magyarországon a jaltai értekezlet után és az ötvenes hatvanas években, különös formában létezett. A két világháború között ugyan jelentősnek számított, de Sztálin és Rákosi korának marxista-leninista kultúrpolitikája a művészetben a szocialista realizmust, a politikai feladatokat erőltette, s a modernizmus művészetét és törekvéseit elnyomta, polgárinak, regresszívnek, burzsoának és fasisztának bélyegezte. „A modernizmus művészete egészében véve idegen és ellenséges a kommunista társadalom kialakuló kultúrájával szemben. A vele szembeszálló és ellene harcoló szocialista realizmus az igazán mai, modern művészet, amely a kommunista eszmeiség szellemében megújítja és továbbfejleszti a népiség, a humanizmus, a művészi igazság alapelveit.”<sup>8</sup>

1968 után a magyarországi marxista-leninista kultúrpolitika már elszakadt az ortodox szakaszától. A jaltai értekezlet utáni szocialista művészetpolitika, a szocialista realizmus egyeduralkodója az 1956-os forradalom leverését követő terror befejezése után enyhült, vagy mondhatnám, viszonylagosan megszűnt, de a hatalom 1968 után is centralizált kultúrpolitikával irányította, ellenőrizte, megzavarta és tiltotta a művészeti életben a modernizmus kibontakozását. (1968-tól megkezdődött egy viszonylagos decentralizálódás.) A politikai elvek dogmatikus alkalmazásának enyhülése a modernizmusból a jaltai értekezlet előtti szocialista országok modern örökségét cenzúrázva ugyan, de bizonyos mértékig átengedte a politikai szűrőn, és a nyugati modernizmus is megközelíthetőbbé vált.

Az enyhülés kezdetét jelezve Kádár János az 1962. májusi KB-ülésen kifejtette, hogy „a demokratizmushoz az is hozzá tartozik, hogy két nappal előbb az emberek markába nyomjuk, miről lesz szó”. „[...] nem szívesen leplezem le magamat, de úgy vagyok ezzel: nekem mindegy, hogy zongorán vagy cimbalmon, csak az én nótámat játsszák. Nekem elsőként az a lényeg, hogy a különböző stílusokkal a szocializmus ügyét akarják-e szolgálni. Hogy hatszögletű emberfejjel

<sup>8</sup> V. V. Vanslov, J. D. Kolpinszkij (első kiadás szerk. 1973, Iszkuszto), magyar fordítás 1975, 6. oldal  
Az idézet is mutatja, hogy a marxista-leninista művészetszemlélet és a '50–60-as évek kultúrpolitikája ortodox módon akadályozta, vagy tiltotta a modernizmus gyakorlatát. Az ellenőrzött és irányított kultúra a szocialista realizmus megvalósítását, a „realizmust” kényszerítette. Ennek nyomait az MSZMP művészetre vonatkozó irányelveiben még 1983-ban is megtalálhatjuk.

fejezi-e ki, vagy harmóniával, az teljesen mindegy, az elsőrendű, hogy a szocialista forradalom ügyét akarja-e szolgálni és kifejezésre juttatni.”<sup>9</sup>

A művészet az állami programok által meghatározott és támogatott „modern művészet” ellenőrzött formájában létezett, és az MSZMP Központi Bizottságának határozataitól függött. Mivel nem létezett privát, polgári művészeti kereskedelem, az állami kulturális programok által el nem fogadott, nem hitelesített, nem zsűrizett, nem hivatalos művészet többnyire nem volt kiállítható, mert annak művelője Képzőművészeti Alap-tagság hiányában dilettánsnak (nem hivatalosnak) minősült.<sup>10</sup>

Kádár János szerette volna a demokrácia látszatát kelteni. A szocialista művészet kultúrpolitikájának ellenőrző rendszere fellazult, és a modernizmus cenzúrázott művészeti öröksége bizonyos fokig részévé vált a hivatalos művészetnek is. Számptalan megnyilvánulása megtört művészet lett, ami ellenzéki politikai töltetűt adott az irányzat képviselői által létrehozott alkotásoknak. Másrészt a hivatalos művészetnek is része lett a modernizmus egyfajta szocialista keveréke.

A politikai tolerancia éveiben rekonstruálni és „restaurálni” kellett az addig ortodox módon cenzúrázott modernizmust, hogy a folyamatosság tudata meglegyen a művészetben.<sup>11</sup> Ebben a több réteget átszelő feladatáramlatba illeszthető bele a hatvanas–hetvenes évek azon magyarországi mozgalma, amely a modern művészet különböző irányzatait magába foglalta és egyben konceptuális is volt. A hetvenes években a magyarországi művészettörténet a magyarországi konceptuális művészet

<sup>9</sup> A Magyar Szocialista Munkás Párt a marxista-leninista művészetszemléletre hivatkozva tárgyalta a művészet kérdéseit. Ezt dokumentálja, hogy az MSZMP KB május 3-i ülése megvitatta az írószövetségi közgyűlés tervezett referátumát. MOL 288 f cs 264 o.

Az MSZMP művelődési politikájának irányelvei nemcsak az ötvenes és a hatvanas években befolyásolták a magyar művészetet, hanem még a nyolcvanas években is. „Az MSZMP irányelvei 1958. június 25-én láttak napvilágot [...] Az 1983-ban MSZMP politikai irányelvek megjelenésének 25. évfordulóján a központi bizottság az MSZMP a művelődésről és a kultúráról szóló elvi koncepcióját, az egymást követő pártnevezdékek a nyolcvanas évek elején is egybehangozóan a kádárista ideológia konszolidációs etapjának, valamiféle kulturális alkotmányának fogadta el. Az első, az alapító kádárista kultúrpolitikus generáció számára pedig, akik között volt Aczél György, Kállai Gyula és Kőpeczi Béla, egyértelműen ez volt az a határozat, amelyet később is vállalni tudott, sőt, amelyre büszke volt, mert a művelődéspolitikai 1958-ban nyilvánosságra hozott fő téziseit még több mint két évtized után is maradandónak, érvényesnek tartotta” – írja Kalmár Melinda (1998, 188–189. o.).

<sup>10</sup> A *hivatalos* volt az, amit a szocialista kultúrpolitika elfogadott, támogatott, vagy hitelesített a Magyar Képzőművészeti Főiskolai képzésen keresztül. A *nem hivatalos* művészet pedig az, amit a kultúrpolitika nem fogadott el, üldözött, vagy főiskolai képzés nélkül autodidaktának és képzetlennek minősített, pontosabban nem volt a művészetnek a Képzőművészeti Alap munkahelyként a személyi igazolványába beírva. Mindenkinél kötelező volt a személyi igazolványát állandóan magával hordani, és minden állampolgárnak kötelező volt hogy munkahelye legyen, és személyi igazolványában szerepeljen. Amennyiben utcai, vagy kávéházi rendőri ellenőrzéskor a munkahely beírása hiányzott, esetleg a személyiét otthonfelejtette az állampolgár, akkor az ellenőrző rendőr felügyelete alá vehette, bevihette az őrszobába kivizsgálni az ügyet és reggelig vagy a kivizsgálásig fogságban tarthatta. Éjjel után egy nyilvános kávéházban üldögeálni személyi igazolvány nélkül meglehetősen nagy rizikó volt. 1975 és 1977 között több alkalommal előfordult ez velem is.

<sup>11</sup> Miután a kommunista kultúrpolitika ortodox programja enyhült Kelet-Európában, a művészeknek rekonstruálniuk kellett a modernizmus mindenféle cenzúrázott formáját: 1. a hagyományos művészeti médiumokat, a festészet és szobrászat modern módszereit, a korai európai modernizmus és a késői modernizmus örökségét (pl. absztrakt); 2. a hagyományos médiumoktól eltérő, újabb médiumokat használatát a fluxusban, a konceptuális művészetben, a land artban, stb. (pl. fotó, szöveg, videó, performansz).

tárgyalásakor a hatvanas–hetvenes évek történetébe nemcsak a konceptuális művészetet, hanem a „rekonstruált modernizmust” is belevette. Ezt a komplex művészeti szándékot a hetvenes évek ma már megkérdőjelezhető magyarországi művészettörténete, a nüánszokra nem reagálva, a konceptualizmus (vagy avant-garde) címszó alatt kezelte. A késői amerikai modernizmus (például: colorfield, minimalizmus) és a hiperrealizmus hatását is a konceptuális differenciálatlan kategóriájában tárgyalta (például Méhes hiperrealista képeit vagy Keserű Ilona kolorfield festményeit).

## A KONCEPTUÁLIS MŰVÉSZET

### A konceptuális művészetről általában és lokálisan

A hatvanas–hetvenes évek Magyarországon a kortárs érzelmű gondolkodásra rendkívül nagy hatást gyakorolt az akkori konceptuális művészet. Természetesen később is, de most a hetvenes évekről lesz szó. Korosztályomra és 1974-től rám is inspirálóan hatott a konceptualizmus, ezért fontosnak tartom részletes nemzetközi és hazai tárgyalását.

A konceptuális művészet kezdetét általában és nemzetközileg Sol LeWitt 1967-ben, az *Artforum*-ban megjelent esszéjéhez fűzik a művészettörténetesek. *Paragraphs on conceptual Art* (Mondatok a konceptuális művészetről) címmel Sol LeWitt 1967-ben azt írja: „A konceptuális művészetben a munka legfontosabb aspektusa az idea vagy a koncept. Amikor a művész a konceptuális művészeti magatartást használja, az azt jelenti, hogy az összes tervezés és döntés már előzőleg megtörtént és a kivitelezés csak egy futó kaland. Az idea, amely a művészetet alkotja, géppé válik.”<sup>1</sup>

Ugyan Henry Flint már Sol LeWitt esszéje előtt, jóval korábban, -- George Maciunas *Geological Chart of Fluxus* (A Fluxus földrajzi térképe, 1968) című könyve szerint<sup>2</sup> -- 1954-ben megfogalmazta a konceptualizmus alapideáját. Az utólagosan írt művészettörténet az irányzatot mégis Sol LeWitt esszéjének megjelenéséhez kapcsolja, és Flintet inkább a fluxus-művészetbe sorolja.

Henry Flint ezt írta a konceptuális művészetről: „Olyan munka, amiről senki sem tudja, hogy mi történik [vagy történik-e valami]. Csak találgathatjuk, hogy az a munka létezik-e, és ha igen, akkor hogy néz ki.”<sup>3</sup> 1961-ben egy másik cikkében így

<sup>1</sup> Saját fordításban. Tolvaly Ernő és Lengyel András *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény I.* –ben is szerepel az idézet egy része a 205. oldalon: „Az idea géppé válik és létrehozza a művet.” A&E’93 Kiadó, 1995.

<sup>2</sup> A művészettörténet-írás diszkrépanciái közé tartozik, hogy keresi az adatok pontosságát és bizonyos okok miatt mégis eltér attól, ezért az adatok hitelessége megkérdőjelezhető. (Lásd a következő lábjegyzetben.)

<sup>3</sup> Lamont Young és Jackson MacLow 1961, *An anthology*, –ban Henry Flint, *Conceptual Art*

fogalmazott: „A koncept-művészet anyaga maga a koncept [...] Mivel a koncept szorosan a nyelvhez kötött, a koncept-művészet olyan művészet, amelynek anyaga a nyelv.” Tulajdonképpen Kosuth sem határozta meg évekkel később másként.<sup>4</sup>

Én magam, 1975-ben a konceptuális művészetet, mint olyan művészetet fogtam fel, amely a gondolatiságot hangsúlyozza – a konceptuális művész kiemeli művészetét a hagyományos tárgykészítés (festmény, szobor, grafika) és az azt hitelesítő intézmény hálójából. A művészetet értelmezi és a *hagyományos ábrázolási módszert* megkérdőjelezi. Szöveg-, illetve elméleti közegbe helyezi a művészetet. A művész konceptját kiemelten művének központi elemévé teszi. Gyakran a képpel (pl. fotó, videó) együtt használja a szöveget (vagy a gondolatot). A hagyományos képzőművészettől idegen és attól különböző formákat és anyagokat alkalmaz – fotót, videót, mindennapi tárgyakat, táblázatokat, manifesztációkat, helyzeteket, eseményeket, térképeket és szövegeket stb.. Médiuma főként fotó, performansz, happening, videó. Számomra fontos volt a talált tárgy, a talált írás, a talált fotó- a talált írás újrahasználat, és az a tény is, hogy a festéssel, szobrászattal szembehelyezkedve, munkám az *ábrázolás értelmezésével* van szoros kapcsolatban.

A konceptuális művészet utólagos nemzetközi művészettörténeti értékelése nemcsak az időintervallum pontos behatárolására törekedett, hanem az irányzat lényegének és megjelenésének meghatározására is. Az elmúlt három évtized alatt a konceptuális művészet története folytonosan változott. Érdekes végigkísérni változó diskurzusának állomásait, amely átszűrte és szelektálta a művészek névsorát, rangsorolását, az időpontokat és a konceptuális magatartás értelmezését is. A konceptuális művészet hetvenes években megírt története meglehetősen különbözik a kétezresétől. A változásokban körvonalazhatóvá válnak a művészettörténeti érdekek, azon kívül az újraírás felszínre hozza a művészettörténetírás és a művészek eredeti (korabeli) szándékai közötti szakadékot is.

<sup>4</sup> A művészettörténet pontatlanságát mutatják a következő adatok. Lamonte Young és Jackson MacLow 1961-ben összeállított egy könyvet *An Anthology* (Antológia) címmel, amelyben Henry Flint *Conceptual Art* (Konceptuális művészet) című írásában lefektette annak a filozófiai alapjait, amit konceptuális művészetnek nevezett. (Az idézetet lásd a főszövegben.) Ezt az információt használja Heiner Friedrich, 1963-ban. Ken Friedman, aki a Fluxus West, San Diego vezetője volt, 1971-ben a *Notes on Conceptual Art* (Jegyzetek a konceptuális művészetről) című munkájában felsorolta az első generáció alapító tagjait: Henry Flint, George Maciunas, Yoko Ono, George Brecht, Rober Morrios, Bob Watts, Simone Forti, Walter de Maria, Ben Vautier, Dick Higgins, Allison Knowles, Nam June Paik, Az-O, La Monte Zoung, Ray Johson, Emmett Williams, Tomas Schmit és Stenly Braun. Valamivel később csatlakozott a mozgalomhoz Per Kirkebi, Joseph Beuys, Siego Kubota stb. Ebben a felsorolásban Kosuth neve nem szerepelt.

A fenti adatokat Lucy Lippard (1973): *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966–1972* (Books that Matter, New York) című könyvéből idéztem.

Itt azt is érdemes megjegyezni, hogy 1973-ban sokkal több konceptuális nőművészt sorolt fel, mint akit később a művészettörténet, mint konceptuális művészt jegyzett. A következő nőművészeket említi: Antin Eleonore, Hanna Darboven, Alice Aycock, Sue Arrowsmith, Jennifer Bartlett, Monica Baumgartl, Hilla Becher, Rosemarie Castoro, Hanna Darboven, Agnes Denes, Yoko Ono, Adrian Peiper, Marjorie Strider, Dorotea Rockburne, Martha Willson, Gina Pane. A későbbi konceptuális művészettörténeti írásokból általában kimaradt a nőművészek nagyobb része.

A hetvenes években a nyugati és a magyar művészettörténet majdnem egységesen úgy határozta meg a konceptuális művészetet, mint értelemre koncentráló, a gondolat fontosságát hangsúlyozó művészetet. Anyaghasználatára vonatkozóan pedig arra a megállapításra jutott, hogy az szegényes, kevésbé jelentős és elhanyagolható. Nem az „érzékiség” (a felületi érzékiség a festményben, grafikában, szoborban), hanem a gondolat, az idea, az eszmeiség, az értelem a fontos a konceptuális művészetben.

Az előzmények feltérképezése történelmi áttekintést ad az irányzat keletkezésének okairól, s ezáltal könnyebben megközelíthető az a folyamat, s azok a rétegek is, amelyek kialakulását segítették, és megjelenését gazdagították. A tízes, húszas, harmincas évek európai modernizmusa és avantgárd kísérletei képezték a konceptuális művészet, a művészeti diskurzuson belüli, bázisát. Később az ötvenes évek amerikai modernizmusának a festészet és a szobrászat mediális tisztaságára való szisztematikus összpontosítása kiszorította a modernizmusból azokat az elemeket, amelyekre alapozva Európában elindult az irányzat az 1910–20-as években, amely a pszichológiával, hirdetéssel, a modern fotó- és nyomtatási technikákkal, a társadalomtudományos gondolkodással összekötött módszer volt. Ezeket az elemeket a konceptuális művészek, reagálva a megváltozott társadalmi változásokra, például a hatvanas évek diákmozgalmaira, -- a strukturalizmusra alapított filozófiák és modernizmus elleni lázadás is volt -- és más politikai jellegű társadalmi mozgalmakra, kiindulási alapként vissza kívánták helyezni a művészetbe.

A megváltozott körülményekre reagáló konceptuális művészet hatása számtalan művész munkájában egészen a mai napig felismerhető Magyarországon és a nemzetközi művészetben egyaránt. Művészetem könnyebb érthetősége érdekében is fontosnak tartom, hogy dolgozatomban a konceptuális művészetet átfogóbban, ne csak előzményeit, de utóhatását is figyelembe véve tárgyaljam.

### **A konceptuális magatartás hatása munkáimra**

A konceptuális művészet kezdetét nem dátumhoz kötöm (az irányzat kezdetének meghatározásáról folyó vitát bizonyos szempontból személyes harcnak érzem), inkább folyamatként érzékelem. A konceptuális magatartás első jelenségei a modernizmus korai szakaszába nyúlnak vissza. (Kitérhetnék egyes korábbi művészek munkáira is, amelyekben szintén konceptuális magatartást fedeztem fel, de ez

túlkomplikálná ezt a problematikát.) A fénykép, a film és a sokszorosító képalkotási technikák idején az avantgárd, a szürrealizmus és a dada művészei a kor szellemének megfelelő művészeti gyakorlatot alakítottak ki, amely a hagyományos felfogástól elfordult, burzsoá és racionalizmus ellenességének polgárpukkasztó hatása volt (dada). Hasonló okokból használták a szexualitás radikális ábrázolását is. Mivel a képzőművészeti diskurzusban a szexualitás kifejezője a női test, így annak ábrázolása a dadában és a szürrealizmusban hangsúlyozottan erotizálttá vált.

A korai modernizmus bevonta munkamódszerébe a politikai, a társadalomelméleti (orosz avantgárd, futurizmus) és a pszichológiai diskurzust is (szürrealizmus). A korai modernizmus számos művésze a képzőművészettől idegen elemmel dolgozott, ezáltal egy új művészetszemlélet modelljét teremtette meg. Később, a hatvanas években az esszenciális („hard core”, „erős”) konceptuális művészet amerikai képviselői és kisajátítói<sup>5</sup>, mint Joseph Kosuth, Sol LeWitt nem olyasmit fedeztek fel, amit előttük a korai európai modernizmus művészei még nem használtak, inkább teljes redukáltságukban demonstrálták az *ötleteket*, ezért művészetük a minimalizmus szemléletéhez és a késői amerikai modernizmus munkamódszeréhez áll közelebb.<sup>6</sup> Az időpontok – hogy ki, mikor, mit csinált először – nem láthatók rövid távlatokban, viszont ha hosszabb idő összefüggéseit vetjük össze, sokkal pontosabb képet kapunk az események és a gondolatiság alakulásáról. A szelektív memóriával rendelkező történetírók, s a történetek folyamatát figyelmen kívül hagyó művészek, és művészettörténészek kezében torzulhat a művészettörténet és az időpontok meghatározása is.<sup>7</sup>

A konceptuális művészet előzményének tekintem a tízes, húszas, harmincas évek európai avantgárd művészetének számtalan törekvését, amely a sokszorosítás és a tömegkultúra hatására a hirdetést, az írás-kép elemeket és a képzőművészeti diskurzuson addig kívül eső elméleteket is bevonta a képzőművészetbe, ezáltal kitágította a képzőművészet hagyományos médiumainak (festészet, szobrászat) a lehetőségeit. A modern képgyártás reprodukciós technikái, a felhasznált klisék, a fotográfia technikája és kémiai hatásai, valamint a nyomdai technikák egyaránt befolyásolták a korai modernizmus képalkotási módszerét. Az automatikus-,

<sup>5</sup> A nyolcvanas években Kosuth, LeWitt, valamint az *October* című művészeti és filozófiai folyóirat vitáiban a konceptuális művészet története kissé újraíródott, s ezáltal egy újabb értelmezése jött létre az irányzatnak.

<sup>6</sup> Például a kosuthi szöveg lingvisztikus reduktívizmusa a logikai pozitívizmusnak egyenes levezetése. A. J. Ayer formalista ideája, az autonómia és az önreferencia ugyanakkor pszichológiai pozitívizmus. A Sol LeWitt-i vonal pedig inkább a modernizmus mediális tisztaságához és a minimalizmushoz kapcsolható, mint a konceptuális művészetéhez.

<sup>7</sup> Külön-külön kellene kitérni a megjelenési helyek és az egyes művészek, művészettörténészek törekvéseire, de disszertáciomban bizonyos szempontokat csak érintőlegesen tárgyalok, másokat pedig bővebben, mivel tanulmányom keretét saját munkámra és annak közvetlen körülményeire szűkítettem.



mechanikus gépezetek, az elektromosság, a telegráf, a telefon, a fénykép, a film, a nyomtatási technikák radikális hatással voltak a művészetre. A pszichológiai elméletek (szürrealizmus), társadalmi, filozófiai diskurzusok (futurizmus, dada) hatására elméleti kérdéseket építettek be a művészetbe, hogy kifejezhessék a modernizmus hatását a kollektív tudatra. Számomra még az is nagyon fontos volt, hogy a modernizmusban a női test ellentmondásosan használt képmása a tömegmédiában, és annak *démonikus hatalma*, radikálisan megváltoztatta a képzőművészeti ábrázolását is. A vénusz meztelen teste, mint Olympia, Manet festményén (Eduard Manet Olympia, 1863) egy prostituált lesz, hogy Pablo Picasso avignoni kisasszonyai, (Les femmes d'Avignon, 1907) avignoni bordélyházából kihívóan nézzenek szembe a nézővel, hogy majd később a média és a hirdetés *közhelyi feminitás* sztereotípiáinak váljon a kifejezőjévé.

A korai európai modernizmus – különösen a futurizmus, a dada és a szürrealizmus, mivel a hagyományos képzőművészeti *ábrázoláson*- és a diskurzuson kívüli inspirációk iránti érdeklődésük megváltoztatta a művészet szemléletét – nagy hatással volt gondolkodásomra. Ráadásul ezek dokumentációi könnyebben elérhetőek voltak a hetvenes években Magyarországon, mint a legaktuálisabb kortárs művészeté.

A hetvenes években a konceptuális magatartás<sup>8</sup> és a konceptuális művészet – amelyet sokkal általánosabban értelmeztem akkor, mint az irányzat amerikai képviselői – rendkívül nagy hatással volt művészetemre. A hetvenes években, a konceptuális magatartásban rejlő művészeti szabadság lehetősége lelkesített, elméleteinek limitáló szándékát nem vettem figyelembe. Nem olvastam angolul, ezért az akkor már létező nyugati elméletek ismerete nélkül értelmeztem azt, hogy mit értettem konceptuális magatartáson és művészetben. A konceptualizmus hazai diskurzusát, pedig a „nem hivatalos” kategóriája miatt kerékkötőnek és elavultnak is éreztem és magamat, gondolkodásomat bizonyos mértékig leválasztottam róla. (Okai: főiskolára jártam, és ez hivatalosította művészeti tevékenységemet, ugyanakkor kortárs szellemű munkákat hoztam létre és nőnézőpontú programom is volt). Mindennek ellenére konceptuális művésznek vallottam magamat.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> 1974-től számomra a konceptuális magatartás volt a fontos, s nem annyira maga a konceptuális művészet. A konceptuális művészetről gyakran, mint művészeti magatartásról beszéltem és a művész konceptuális magatartására gondoltam, amikor a konceptuális művészetre hivatkoztam. Mivel a konceptuális művészet diskurzusa írott formában csak nyomokban létezett Magyarországon, ez még jobban segítette azt az elképzelésemet, hogy gondolkodási módnak és magatartásnak fogjam fel. Számomra egészen pontosan szembenállást jelentett a hagyományos művészeti diskurzussal.

<sup>9</sup> Nem is kellett leválasztani magamat, hiszen a hetvenes évek magyarországi konceptuális diskurzusa nem foglalkozott konceptuális magatartással és művészetem értékelésével.

Konceptuális szemléletem egyrészt a konceptuális művészet nyugat- és kelet-európai hozzáférhetőségével párhuzamosan, azzal egy időben alakult, másrészt viszont belülről fakadt. Belső kényszer hajtott a művészeti hagyomány megértésére, elemzésére és a művészeti szabadságra. Nekem is, miként a dada mozgalom művészeinek, fel kellett forгатnom a tradíció látásmódját – ami főként művészeti magatartásformát jelentett – ahhoz, hogy az univerzális művészeti diskurzusban megtaláljam saját művészetem lehetőségét. A hetvenes években, amikor felépítettem konceptuális elméleteimet, a konceptualizmuson ugyanis művészeti magatartást, művészi szabadságot és sokkal kevésbé minimalizált gyakorlatot értettem. Végtelen művészeti lehetőséget és nem a imitáció újabb formáját láttam benne.

Számomra a konceptuális művészet fontos előzménye és inspirálója a prekonceptuálisnak tekinthető Marcel Duchamp volt. Ready-made-jait sok más művészhez hasonlóan konceptuális előzménynek fogtam fel a hetvenes években. Az orosz avantgárd művészeti gyakorlatot (Ródcsenko, Malevics) a kommunista gondolkodással és politikával kötöttem össze, amely a szocialista és a kommunista forradalom előképét szolgáltatta, ezért óvatosan kezeltem, és feltételeztem politikai normáit, így az kevésbé érdekelt. Annak ellenére sem, hogy tudtam, a szovjet marxista-leninista kultúrpolitika cenzúrázta e törekvéseket. Művészettörténeti fontosságukat ettől függetlenül elismertem. Azt viszont mélyen éreztem, hogy Duchamp után megváltozott a művészet szemlélete. Művészetem alakulásához Duchamp alapvetően fontos volt, nemcsak azért, mert nem akartam a totalitáriussá torzult kelet-európai örökséggel semmiféle rokonságot találni, hanem mert Duchamp szabadságérzést keltett bennem, a friss levegő és az alkotói könnyedség lehetőségét ígérte. Ebben az időben számomra az alkotói szabadság és a szellemes könnyedség mindennél fontosabbnak és ideális művészi magatartásnak tűnt, még akkor is, ha már akkor teljesen elkötelezett voltam saját elméleti programomnak, a *nőiség kifejezésének*. Duchamp szellemes magatartását, a művészetében megnyilvánuló természetes könnyedséget nagyon fontosnak tartottam, mivel attól féltem, hogy gondolati eltökéltségem egydimenziós elméleti művészetre fog kényszeríteni, s ezt mindenáron ki akartam kerülni. Arra törekedtem, hogy konceptjeimet munkáimban a vizualitás technikai sokszínűségével valósítsam meg.

Duchamp-nak köszönhetően merőben más lett az, ahogyan ma a művészetet látjuk és értékeljük. Ready-made-jeinek megszületése óta nem lehet a művészetről úgy gondolkodni, mint annak előtte. Munkái jobbára a dada ideológiájából kiindulva gyakran az anti-művészet szándékával készültek, szellemessége és intellektuális

refináltsága mégis kiemeli alkotásait az anti-művészet szarkazmusából, és elegáns gondolkodásának termékeit kifinomult művészeti tárgyakká fogalmazza. Az azóta eltelt idő azokat a munkáit is szimbolikus művészeti tárgyakká emelte, amelyeket anti-művészetként alkotott.

Duchamp, az amerikai művészetre gyakorolt hatása miatt kiemelődött az európai dada mozgalom fontosabb művészeinek közegeből, de ma már meghatározó szerepe elvitathatatlan. Hiddá lett, amely összekötötte a nyugat-európai modernizmust az amerikai modernizmussal, s egyben megalapozta a főként gondolatiságra épülő művészetet. (Az amerikai modern művészet és a társadalom anti-intellektualizmusa ugyanakkor képtelen volt más, hasonló szándékú modern európai művészeket befogadni, akik ugyancsak a szemléleti konceptualizálódás folyamatának formálói voltak, így azok örökségét ma is inkább az európai művészettörténet tartja számon.)

A hetvenes években fontosnak tartottam azt, hogy Duchamp belevont a művészetszemléletébe saját korának intellektuális környezetében jelenlévő lényeges és hatásos szociológiai, antropológiai és pszichoanalitikus elméletek különböző aspektusait valamint, hogy az elméleti viták hatására munkájának részévé tette a férfi és nő szexuális vonzatait és sztereotip megjelenítését. Ez nem Duchamp egyéni, mindentől független érdeklődéséből fakadt, hanem abból, hogy a korai modern művészekre és művészetre óriási hatással volt a pszichoanalitikus diskurzus, a szexuális és az érzelmi világ feltérképezése.

A jungi és freudi pszichológia különösen nagy hatással volt a szürrealizmusra és a dadára, azon belül, pedig Duchamp munkájára.<sup>10</sup> Mindez az én munkámban is nyomot hagyott<sup>11</sup>, annak ellenére, hogy a cenzúra miatt ennek irodalmát nehezen lehetett megközelíteni.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> A freudi pszichoanalízis mellett Havelock Ellis 1894-ben kiadott nagy hatású könyve, a *Man and Woman: A study of human secondary sexual characters* (Férfi és nő: Tanulmány a másodlagos nemi jellegről) is valószínűleg befolyásolta a dada művészeit.

<sup>11</sup> A marxista-leninista doktrína az erotikust és a szexuális utalásokat obszénnek tartotta. A szexuális kérdéseket az orvostudomány és a privát szféra részének tartotta. A pszichoanalízist pedig cenzúrázta. A Történeti Hivatal őrizetében lévő iratokból (az 1998. február 3.-a és 22.-e között végzett kutatás nyomán feltárt és megkapott anyagok alapján) A C3 feldolgozásában a *Szigorúan Titkos, Halász Péter és csoportja. Belügyminisztériumi jelentés, Bp. 1974. január 10.*, 13. oldal „Az obszcenitás első, súlyosabb, riasztó megnyilatkozása Breznyik 1972 februári darabja. Itt már valóban atmoszféra-alkotóvá vált a szexualitás. Megjelent a női genitália szimbóluma a kenyérbe vágott rombusz alakzat és a darab során Breznyik meg is mosdatott egy félig meztelen nőt.” A belügyminisztérium szigorúan titkos irataiból, a feljelentésekből kiderül, hogy az erotikust, vagy a szexuális utalásokat erkölcsileg elítélte.

<sup>12</sup> A szexualitás és az erotikus kérdéseivel foglalkozó irodalom érdeklődésem középpontjába került. 18 éves koromban apám könyvtárának 1945 előtt kiadott könyveiben kerestem választ, az akkor tetőződő szexuális érdeklődésem elméleti megértéséhez (pl. D. H. Lawrence: *Tollas kígyó*. Révai Intézet nyomdaja). A szexuálpszichológiában (amit a cenzúra miatt nagyon nehéz volt irodalmát elérni) felfokozott szexuális érdeklődésemre magyarázatot találni. Apám könyvein kívül nagy érdeklődéssel olvastam más munkákat is. D. H. Lawrence *Szülők és szeretők* című, 1967-ben kiadott (Európa Könyvkiadó) erotikus regénye a viktoriánus idill és közszemérem elleni hadjárat. Konvenciók elleni lázadása, harsány szabadossága érdeklődésem központjába

A szexuális különbségek feltérképezését a pszichoanalízis lényegi kérdésként kezelte és elemezte a nemek közötti különbséget, ezért gondolkodásomra és munkáimra rendkívüli hatással volt. A freudi elmélet, a szubjektum identitása a tudatalattiban és a szexuális vágyban, fontossá vált számomra, hiszen saját identitásom, *individuumom* kifejezésének lehetőségeit kerestem. Ugyanakkor a látásban és az ábrázolásban rejlő nemi különbségek feltérképezése érzékelésemben és tapasztalataimban egyre inkább körvonalazódott. A tapasztalatom és az ellen dolgozó egyetemes művészeti diskurzus közötti ellentmondás kétségeket keltett bennem, ezért minden elméletre odafigyeltem, amely a tapasztalatom és érzékelésem valódiságának bizonyítását alátámasztotta – ezek közé tartozott a pszichoanalitikus diskurzus is.

A hetvenes években Magyarországon nehéz volt a pszichoanalízis elméleteit elérni, ez engem zavart, mivel megnehezítette munkámat, amely az identitásra, az *individuum* keresésre koncentrált. Freud munkáinak teljes kiadása nem volt megközelíthető, de úgy, ahogy több más kortárs gondolatot is, marxista-leninista kritikába csomagolva, kisebb idézetek formájában lehetett olvasni (lásd a 12. sz. lábjegyzetet).

Duchamp nemcsak azért hatott rám, mert a konvencionális művészetfelfogást tette kritikája tárgyává, hanem azért is, mert így cselekedett a konvencionális nőiség-felfogással is. Az affektált, túlzottan nőies és divatos nőnek beöltözött Duchamp – Man Ray fotóin 1921-ben – mint Rose Sélavy van a fókuszba állítva. Muszáj odanézni, magára vonja a tekintetet, *nézni kell*. A nőiség sztereotip megjelenítése mellett a nemi identitás (*gender*) kérdése is felszínre került munkáiban (a férfi nőnek öltözött), s engem éppen ez érdekelt, mivel az *eljátszott nőszerep* vagy egy *eljátszott „Én”*-szerep lényeges eleme volt korai munkáimnak.

---

került. Később pedig Sigmund Freud pszichoanalízise, a vágy és a libidó elmélete érdekelt „Freud néhány általános hipotézist állított fel. Központjukban a vágy fogalma állt. A vágyat úgy értelmezte, mint tudattalan érzelmi törekvést a cselekvésre, amelynek elfojtása neurologikus állapotot idézhet elő. Charcot és Breuer hangoztatták a szexuális mozzanatok szerepét a hisztéria patogenézisében. A klinikai adatokból Freud is a tudattalannak a szexuális lényegére következtetett. A szexuális vágy energiáját libidónak nevezte el.” (M. Jarosevszkij [1968]: *A pszichológia története*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest.) Majd a Carl Jung által kidolgozott, a női anima és férfi animus, illetve persona fogalma keltette fel érdeklődésemet. A psziché külső álarca és az archetipusok is érdekelték, a marxista-leninista kommentárral (vö. M. Jarosevszkij munkájában a pszichoanalízisről, 563 o.; a tőkés országok pszichológiájáról a XX. század harmincas–negyvenes éveiben; Freud: a vágy mint alapkategória, 566 o.; a libidó metamorfózisának fantasztikus képe, 568 o. – ami ebből érdekelt, azt elolvastam, a többit a kihúzásos technikával kihagytam.) Lénárd Ferenc (1947) *A lélektan útjai* című könyvében (Franklin Társulat, Budapest) is olvastam a pszichoanalízisről. *A pszichoanalízis és modern irányzatai* (1971), válogatta dr. Buda Béla, Gondolat Könyvkiadó, Budapest. „Az én és az elhárító mechanizmusok” című fejezetben (173. o.) Anna Freud a kisfiú frusztrációjában keletkező reakcióját hasonlítja össze a kislányéval, szerinte a fiú kasztrációs félelmét a kislány péniszirigysége okozza. Ferenci Sándor: *A valóság-érzés fejlődési fukai és patológikus visszatérései*, 196–250 o. Később pedig az akkor nagy hatású Bergman-filmek fokozták pszichoanalitikus érdeklődésemet. Ezeket az ismereteket igyekeztem munkáimban feldolgozni. Különösen a vágy és a nemi különbségek feltérképezése foglalkoztatott.

Nem „a nő a traktoron”-képmást céloztam meg kritikámmal, amely a hetvenes években adott volt a szerepmoddell politikai telítettsége miatt, hanem a művész élménye, tapasztalata és annak pszichológiai vonzata volt számomra fontos. Duchamp Rose Sélavy-je pszichológiai utalásai miatt vonzott. A traktoroslány politikai és társadalmi egyenlőséget szimbolizált. Bár a két nem társadalmi és politikai egyenlőségével egyetértettem, művészetem számára és szellemi különállásom felépítéséhez a pszichológiai különbség megértésére volt szükségem. Művészetem kialakításához, pedig egyértelműen a látásban és az ábrázolásban kifejezett pszichológiai alapú nemi különbséget tartottam fontosnak.

A *Szempillantás és sóhajlás* (1977) című sorozat fotóin az arcomat fényképeztem le kétszer három fázisban, ahogy lélegeztem, illetve pillantottam, létezésem egy pillanatának performansát dokumentáltam a fotósorozatban. Az önportré-sorozatomban, szigorú és bűbáj- („glamour”) mentes *ön-nőrepresentáció*m, pontosan az ellen a mesterkélt, affektált, *eljátszott nőiségre* volt egy válasz, amelyet Duchamp a Rose Sélavy-ban hangsúlyozottan fejezett ki. Leegyszerűsítettem a nő szerepét, de nem a férfi szerepét akartam eljátszani. Lefaragtam a *nőjátszás* minden bűbáj-sallangját, mégis nőként néztem szembe a fényképezőgép lencséjével. Ez a munkám a *nőiség túljátszásával* (a tetszeni akarással) helyezkedett szembe. A *Szempillantás és sóhajlás* fotói magukon hordozzák a kelet-európai emancipált nő ideálját, s egyben egy általánosabban felfogható, öntudatos művésznő önképét is, aki az ábrázolás eldöntött *nézőpontjában* kereste művészete kiindulópontját. Ezekben a fotókban szigorú és eltökélt ön-nézést és egyben identitásomat kereső ön-ábrázolást hoztam létre, ugyanakkor a nőiség karneváljának, a bűbájjátszás szerepének a kritikáját fogalmaztam meg. A *Szempillantás és sóhajlás* önportréi a férfitekintet által *elvárt női nárcizmust* utasítják vissza.

A gender vagy a szexualitás problémájának más rétegeit is felveti Duchamp főműve, az *Agglegényei vetkőztetik a Menyasszonyt* vagy a *Nagy üveg* 1918-ban készült alsó része, a vőlegény birodalma – akárcsak a nőnek öltözött férfiművész a Rose Sélavy-ban, vagy a *Priere de toucher* (Kérlek, érints meg) című, 1947-es munkájában az irritálóan szép és közönséges nőszimbólum, egy női mell. Ezek a munkák a férfi szerepből nézve jelölik ki a szexualitást. Inkább a szexuális vágy, vagy a libidódinamika inspirációjában jöttek létre, a képzőművészetben használatos gender-szerepek számomra fontos problematikáját hívták elő.

A dadaisták *Megváltoztatott identitás* c. kiállítása 1942-ben az alteregók témáját hirdette meg a kiállítás tárgyának. Az alteregó-ötletükön való elgondolkodás hozzájárult az én *Identitás* című munkám létrejöttéhez, segített megvalósítani a munkásságomban először felmerülő „én és a másik” problematika kifejtését. Az *Identitás*, az *originális Én*, és az *előre gyártott Én*, ellentmondását veti fel, azét az identitását, amibe beleszülettünk és a lehetséges identitásnak az elképzelését. Az *Én* és a *nőiség a művészetben*-problematicáját az *Én-értelmezéseken* keresztül tudtam feltárni. Az *Én-értelmezések* keresése, pedig a nőiség kifejezhetőségében segített.

Az 1917-es ötös önportréján Duchamp öt különböző nézetből látható.<sup>13</sup> Olyan, mintha egy kerek asztal körül öt különböző személy ülne. A képen öt Duchamp néz egymással szembe. Ehhez hasonló fotót Francis Picabia is készített 1917. október 10-én Henri-Pierre Roche New York-i Broadwayn lévő fotózületében. A fotó technikai bravúrja, a megismételt expozíció egyben a személy, illetve az alany megsokszorozhatóságának a kérdését is felveti. Az alteregók lehetősége vagy az egy időben megsokszorozott *Én* az önportré-sorozat humoros játéka, a szimbolikus képmás, az ötös-én ugyanakkor egy filozófiai problémára is rávilágít: nem csak egy *én*, van. Az *Én* és az *én-ek* lehetősége az identitás kérdését vetette fel, és képi lehetőségeinek a sorozatát ábrázolta. A *sokszorozott én*, az *originális én* a modern művészet és filozófia problémáját írta körül. Az *originális* egy, a művész sokszorozódása – a képileg sokszorozódott önportré – aláasta a művészeti és a filozófiai diskurzus számára is olyan fontos originalitás kérdését. Ez az a pont, ahol a munkám kapcsolódott Duchamp ötös portréjához, mert engem is az *Én*, az *originális Én* és a *megsokszorozott Én* problematikája érdekelt.

„Az egyén összegyűrt, megformálatlan személyiségek [Én-ek] halmaza, a képzelet lehetőséget ad kisimításukra.”<sup>14</sup>

„[...]Különös alkalmatlanságomat arra, hogy bezárkózzam egyetlen [Én-be] személyiségbe, ellenállhatatlan vágyamat, hogy egy sajátos képzetből kiindulva variációkat, egyhangúság

<sup>13</sup> A fotó egy reprodukcióját 1974-ben, Párizsban láttam, az első nyugati utamon.

<sup>14</sup> Drozdik Orsolya, *Az alteregók prelűdje*, 1984, *Biológiai metaforák* című kiállításomhoz készült katalógusom címe volt *Az alteregók prelűdje* (1984), Budapest Galéria.

nélküli [személyiség (Én)] ismétlődéseket kutassak.”<sup>15</sup>

Vagy ahogy 1977-ben az Individuális mitológia manifesztációjában fogalmaztam meg: „Az életformára, a létezők létezésére, panelek, patronok, modellek, a „kész formák” adottak.”<sup>16</sup>

A nemi (gender) szerepekhez fűződő kétségem különbözött a duchamp-i modelltől. Nekem ki kellett lépnem a patriarchális diskurzus univerzalitásából. A létező női szerepmodellek el nem fogadása kényszerített arra, hogy a nőszerep változatait állítsam fel, és azokat magammal, az „Én”-nel átfedésekbe hozzam (*Individuális mitológia, Akt*). Ezért az *én-szerepeket*, a *nő-szerepmodelleket* egymásra vetítettem. A szerepmodellekkel gyakran azonosulva, magamat, pontosabban az Én-(eme)t, az individuumot, az ő szerepükben eljátszva határoztam meg. Gyakran pedig saját magam képmását sokszoroztam meg. Ezek a munkák lényegileg különböztek a duchamp-i szándéktól, mert a *nő-önkép* megkonstruálását célozták meg.

Duchamp megsokszorozott önportréja és a gender-szerep megcserélése segítettek abban, hogy körvonalazhatóvá tegyem *Én-tudatomat* és *Én-értelmezésem* ábrázolását, kifejezését. Természetesen Duchamp munkái a nemi szerepek kérdést nem a nő nézőpontjából kiindulva tárgyalták, inkább játékosan vetették fel, számomra viszont létezésem meghatározója volt, ezáltal művészetem lényegébe hatolt. Természetesen tudatában voltam elméleti alapállásom különbözőségének, és azt hangsúlyoztam is a munkáimban.

Nem voltam egyedül abban, hogy Duchamp hatását beépítettem gondolkodásomba. Ha másképpen is, de a Rózsa presszóban kiállító, ún. *Rózsa-körös*<sup>17</sup> művészek 1975-ös konceptuális művészetfelfogására is nagy hatással volt Duchamp és a dada radikalizmusa általában. Mivel a *Rózsa-kör* szellemi közeget jelentett számomra, ezért annak ellenére, hogy munkáimat erősen megkülönböztettem az akkori tagok munkáitól, mégis fontos volt számomra.

<sup>15</sup> Drozdik Orsolya, *Az alteregók prelűdje*, 1984 katalógus. Az 1980-ból származó írásom az 1975-ben formálódott gondolataimat fejezi ki. (Korábbi írásaim töredékeit is használtam *Az alteregók prelűdjé* –ben.)

<sup>16</sup> Drozdik Orsolya, *Az individuális mitológia, az individuális mítosz manifesztálódása*, 1977 (a teljes szöveget lásd a Manifesztáció fejezetben.)

<sup>17</sup> A *Rózsa-kör*-ről és tagjairól külön alfejezetben szövegek.

A dada és a szürrealizmus mellett Max Ernst montážsaiban a klasszikus perspektíva, a *geometrikuslítás* visszautasítása, a művek pszichológiai referenciáinak hangsúlyozása és *főként a női test túlhangsúlyozott erotikussága*, amelyet a nyomtatásban megjelent nőábrázolási klisékből emelt ki, fontos referenciapontot jelentett számomra. A gondolatok összefüzési módja és az *asszociatív perspektíva* lenyűgözött. A szürrealizmusban és a dadában nem a montázs technikája érdekelt, hanem a perspektivikus látás kiküszöbölése, illetve a háromdimenziós, ábrázoló jellegű képek keverése kétdimenziós elemekkel, az asszociációs szerkesztési módszer és a szexualitás ábrázolása a női testen keresztül. A montázsok képi és pszichológiai szerkezete fontos szerepet játszott a szürrealista művészetben, engem pedig arra ösztönzött, hogy a látás pszichológiai aspektusát, a kép-teremtés módszereit átgondoljam és a tradicionális ábrázolás, a nő testének ábrázolási hagyományával szembeferdülhassak.

Francis Picabia tárgyai és „anti-festményei”, vagy inkább – mivel nem festettem – konceptuális, pontosabban textuális stratégiája hatott rám, különösen szimbolikus rendszerű diagramjai -- gyakran a szexuális mechanizmus vázai, ugyancsak erős erotikus töltéssel -- és táblázatszerű festményei. A táblázat, a diagram mint megfesthető kép az akkoriban kialakult *képbank-elméletemre* is inspirálóan hatott.<sup>18</sup> (A *képbank-elméletem* bővebb kifejtését lásd a Függelékben.) Robert Desnos versei, írásai, automatikus firkálmányai és képei – a személyes szöveg, az *imitáltan személyes írás*, a naplószerű szöveg-kép festményei – a festészet egészen új formáját képviselték, ezért inspirálóan hatottak rám. Rebelleknek és újítónak láttam munkáit. Antonin Artaud versei, önarcképei, rajzai, pedig az írás és kép együttes használata mellett gondolatisága, és önarcképei pszichológiai koncentráltágukkal nyűgözött le.

A festményt, Malevics szuprematista képeit, a monokróm előképeit 28 évvel ezelőtt nem tartottam a konceptuális művészet előzményének.<sup>19</sup> A késői modernizmus

<sup>18</sup> Az 1975-ben megfogalmazott *képbank-elméletemben* azt a képanyagot neveztem így, amely bennünket körülvesz, és amelyből mint egy bankból *hitelt, kölcsönt* lehet felvenni. A világ tele van képekkel, amelyek hatnak a nézőre. Minden létező kép a képzőművészet része lehet. Ezeket a képeket, ábrákat az élet minden területéről egyszerűen be kell emelni a képzőművészetbe, és a beemelés által átfogalmazódnak, képzőművészetté válnak. A képbank kölcsönével felépíthetem saját szimbolikus házamat, művészetemet. A kölcsönvett kép saját *házammá*, saját művészetemmé épül. A képzőművészet öröksége a zsánereken keresztül is szolgálat „képanyagot” a képbank számára, amelyből kölcsön lehet venni. Ezek a képek – a mindennapi élet képei, a populáris képek és a képzőművészet által létrehozott képek – alkotják a *képbank képanyagát*. Ezt az elméletemet 1980 és 1983 között a *Biológiai metaforák* című installációsorozat készítése során továbbgondoltam. Az ez alá a cím alá tartozó rajzaimba és festményeimbe – más populáris képi elemek és művészettörténeti képek mellé – orvosi illusztrációkat emeltem be. A *Biológiai metaforák I. és II.* című festmény-installációmba pedig a képzőművészetben létrehozott képeket emeltem be, azaz vettem kölcsön.

<sup>19</sup> Míg Tony Godfrey Kazimir Malevics 1914-es fekete négyzetét és Rodcsenko 1921-es három monokrómját is a konceptuális művészet előzményének látja, addig számomra 1976-ban ezek egyértelműen az orosz avantgárd és absztrakt festészetbe tartoztak, amely az amerikai modernizmus (*colorfield*) festményeit inspirálta, és amelyre a modernizmus második korszaka a mediális tisztaság követelményrendszerét építette. (Erről a modernizmus



festészetének az előfutárát láttam bennük. A talált tárgyat és a dada mozgalom akcióit viszont akkor is és ma is a konceptuális előzményének tartom, mert lényegileg rázza meg a képzőművészeti kánont, és az elvárások rendszerét.

René Magritte szavakat és képeket együtt használó festményeiben „konceptuális inspirációt” találtam, mivel a jelentést és az illuzórikus ábrázoló festészet értelmezését – a festészet valóságmásoló, illuzórikus feladatát ironikusan felvállalva a tradíciót maga mögött hagyja – a képalkotás legfontosabb elemévé teszi. A kép, a szöveg és a jelentés együttes használatában a nyelvészeti strukturalizmus, a szemiotika hatását szerettem. A Magritte képeiben rejlő finom dekonstrukció felhívta a figyelmemet a textualitás és a képiség összefüggéseire, a kép és a szöveg összekapcsolhatóságára, valamint a jelentés önkényességére és a reprezentációs módszerek problematikusságára (amire minden arra érzékeny néző felfigyelhetett). A képiség és a textualitás átfedései és összefüggései számomra rendkívül fontos „konceptuális problémát” vetettek fel, és inspirálóan hatott az *Identitás* című munkámban a rajz és a szöveg együttes használatához. Hangsúlyozni kell, hogy az *Identitás* eltér a jelentés és a valóság önkényes használatának Magritte-féle játékatól, hiszen specifikusan a modellhasználatára és a gender kérdésére fókuszál.

Magritte-től függetlenül is alapvetően fontos volt számomra a reklámok technikájának beemelése a művészetbe és a reklámban a fotó-szöveg együttes használata. Mivel Magritte érdekesen beolvastotta mindkettőt – a festett hirdetések stílusát és a szöveg-kép-jelentés együttesét – a festményeibe, ezért számomra fontos referenciát jelentett. A majdnem ügyetlen cégtáblafestő-stílust a kifinomult nyelvi strukturalizmussal és a jelentés-jelölés eltolásainak érdekes, humoros trükkjeivel vegyítő képei lenyűgöztek, de mivel én nem festményeket készítettem, nem kaptam tőlük használható technikai segítséget.

Meret Oppenheim 1936-os *Prémterítke* ugyan nem sorolható a ready-made-ek közé, mégis hatott rám konceptuális (konceptuális-szürrealista) ihletettsége miatt, a szimbolikus jelentés beemelése által. Erősen konceptuális magatartást éreztem benne, 1975-ben, amikor egy szürrealistákról szóló, angol nyelvű könyvben találkoztam a reprodukciójával. E mű tömör szimbolikusságának erejét összemérhetőnek találom az 1992-ben készített *Az Én fabrikálása: Agyak magas sarkú cipőkben* című munkám

---

(fejezetében bővebben van szó.) Mivel ezzel az alkotások nem a textualitás, a kép- és jelrendszer problematikájával foglalkoztak, így az általam két részre osztott modernizmus másik oldalára kerültek. Talán Magyarországon az előző konceptuális generáció jobban érzékelte Malevics és Rodcsenko konceptuális magatartását – a cenzúrázott modernizmus okán –, de rám 1975-ben nem hatott úgy, mint konceptuális művészet.

egyszerűségével és szimbolikus tömörségével, jelentése azonban gender-specifikusabb.

Duchamp gondolatával összezsengően formáltam saját, külön bejáratú konceptjeimet, illetve konceptuális magatartásomat: „Elkerülni a közeli környezet vagy a múlt befolyását, eltávolodni a kliséktől és felszabadulni.” (Saját fordításban.) A dadaista mozgalmat és a futurista kiáltványokat, a „Manifesztum”-ot vagy az 1910–20-as évekből a „talált tárgy”-at (Duchamp, *Forrás* [szökőkút, piszoár], 1917) a konceptuális gondolkodás előzményeként értékeltem, mivel arra inspiráltak, hogy a hagyományt elemezzem, és annak különböző aspektusait kiemelve, saját célom és szándékom szolgálatába állítsam azt, amit abból kiszűrtem.

Talán érdekes és ellentmondásos az a tény, hogy a hetvenes években a patriarchális örökség elemeire – szándékomban intellektuálisan elszigetelten – építettem fel nőnézőpontú gondolkodásomat és művészetemet. Annak egyik okát, hogy férfiművészek inspiráltak, abban látom, hogy a nőnézőpontot a képzőművészeti diskurzuson belül akartam megoldani (amelyet férfiművészek fektettek le), másrészt abban is, hogy a hetvenes években nem voltak itthon modelljeim a nők által képviselt nőnézőpont diskurzusára. Az elszigeteltséget általában el kellett viselni a vasfüggöny országaiban, ennek elfogadása – valószínűleg a túlélés ösztöne miatt – a belsővé tett magatartás része volt, akárcsak az ellene való újból és újból fellángoló harc is.

Rendkívül fontos volt számomra az, hogy Duchamp Rose Sélavy-fotójában a *szexuálpolitika* előzményét láttam. A nemi szerep megcserélése miatt inspirálóan hatott az *Individuális mitológiára* még akkor is, ha művem és Duchamp fotója alapgondolatában összehasonlíthatatlan. Duchamp a nőiséget elsősorban, mint szexuális szerepekkel való játékot használja, engem pedig a hiányzó nőiség elkeseredett keresése, a reprezentáló nő hiánya, a nőiséget reprezentáló nőművész hiánya hajtott. Mégis, mivel a problematikát a művészetbe beemelte, így párbeszédbe (vitába) szállhattam vele.

A nő a művészettörténetben mindig is a *nézetőséget*, a *vágy tárgyát* jelentette. Kevés olyan nő volt dokumentálva a művészettörténetben, aki a nőiségről saját nézőpontját használta a művészetben. Természetesen meg kell jegyezni, hogy Artemisia Gentileschi (1593–1652) aktképei, női testet ábrázoló festményei, amelyek *saját testiségének képei* voltak (maga volt a modelljük), a *nőképnek* és a *nőművész öntestképének* határtalan dimenzióit és lehetőségeit térképezi fel. Az 1970-es években azonban még nem ismertem Artemisia Gentileschi festményeit. Duchamp-t viszont

igen, de ő nem lépett túl a szexuális szerepcserével való játékon. Az én nő-pozícióm és az abból következő problémám más volt, mint egy pozíciójában a művészettörténet által megerősített férfiművészé, aki műveit a nemi játékok és a szerepcserék erotikusan izgató kalandjaként élte meg. Számomra viszont életkérdés volt. Talán a *Kaland a Technikai Disztópiumban*, a leydeni palackhoz írott szerelmes levél magán hordozza az intellektuális erotika Duchamp-éhoz hasonló játékát – a szexuális szerepcserén keresztül –, de a diskurzusban Duchamp által még nem tárgyalt problémát vetett fel: a nőiséget ábrázoló nőművészt.

Amikor szerelmes verset írok a leydeni palackhoz, mert felfedeztem, hogy fizikai formája a férfi hímtagjára hasonlít, akkor a maszkulin tudomány világában, a tudományos múzeumokban barangolva, a fallikus szimbólum nyilvánvalóvá tette a néző „vulva-pozícióját”. A péniszt szimbolizáló fizikai kísérleti eszköz, a leydeni palack, fallikus szimbolikáján keresztül megközelíthetővé teszi a patriarchátus nézőpontját. Egyben annak megfordíthatóságát is. Én a *nézett másik* – mivel a nő a *tekintet tárgya* – megfordítom a szerepet, nézővé teszem magamat, és a tekintetem mélyén rejtőzködő vágy az, ami szerelmi vallomásra készlet. Valahogy mégis és mégsem csak a vulva nézte a falloszt, hanem azzal egyidejűleg a fallosz is nézte a vulvát. Ez a játékosság, a fallikus szimbolikával való flörtölés, a hetvenes évekbeli munkáimban még nincsen jelen, csak később, a nyolcvanas évek elején vált munkám részévé. A szerepcsere kérdése a főiskola (nő)művésztanulói között felmerült, amely többnyire leredukálódott az ígéretebbé férfiszerep kisajátítására, nem pedig a nőszerep felvállalására. Ez kisebb vitákat okozott közöttünk.<sup>20</sup> A szexuális szerepcsere sem volt még beépítve a hetvenes évekbeli munkáimba, mivel akkor női szerepekben ábrázoltam magamat és ennek a szerepnek a kidolgozását és elemzését tartottam fontosnak. Viszont a nyolcvanas évek kezdetén, amikor a szerelmes versek műfaját, zsánerét, mint teoretikus írásokat kezdtem használni, akkor a fallikus jelentésű kísérleti eszköz a női mûzsa helyét veszi át, így a szerelmes levél szexuális szerepcserét állít fel: a vágyódó nő – mivel a nő aki mindig is, a másik, a passzív, és a férfi vágyának tárgya volt – vallomását fogalmazza meg az intézmények által hitelesített fallikus tudományos világ elméleteihez és tárgyaihoz.

## KALAND A TEHNIKAI DISZTOPIUMBAN

<sup>20</sup> A nőiség kérdése felmerült a főiskolán, mint a nőszerep fel nem vállalása. Jelena Kazovszkaja (ma El Kazovszkij) androgénnek határozta meg magát, Herényi Gabriella (ma Gabriel Koren) pedig fiúmodelleket keresett szobraihoz. Mindketten elfogadták az egyetemes művészet szemléletét és nem gondoltak nemek által meghatározott művészet megvalósítására.

1. Szellemi kaland: keresni a dolgok jelentését és azok rendjét.
2. Metaforák nyughatatlan dekonstrukciója.
3. A látvány gyönyörének összeegyeztetése az eszmetörténet mítoszával.
4. Régészeti üledékrétegek feltárása és átszervezése.
5. A kaland, a rétegek feltárása és az újjárendeződő vagy éppen kaotikussá váló jelentések felismerésének gyönyöre.
6. Kaland az intézményben felhalmozott tudással, és az intézménnyel, amely a jelentés rendjét őrzi.
7. Az üres múzeumokban bolyongás félelmetes élvezete.
8. A műszerek maradásra csábítanak.
9. Minden a felszínre tömörül, hogy flörtölhessen, és a kalandba úgy sétálok bele, mintha azon kívül semmi más nem létezne; vágy erős, és tudom: ez a legnagyobb kihívás, egy párbaj, a túlélés függ tőle.

ÉS EKKOR MEGTÖRTÉNIK A CsáBíTás <sup>21</sup>

\*\*\*

#### SZERELMES LEVÉL EGY LEYDENI PALACKHOZ

Hú leszek hozzád mindörökké! Benned ráleltem az életem értelmére. Létezésed fényénél megérthetem a Természet törvényét. Szerelmem drága tárgya, engedd, hogy tekintetemet jártassam szép testeden, jó alakú vállaidon. Elegánsabb, szépívű formát találni sem lehetne: a Te dicsőséges létezésed által nyitott könyvvé válik a Természetrajz. Szépséged, melyet a karcsú törzsén nyugvó mérce félholdja tesz tökéletessé, alakod örökkévaló fenségét hirdeti. Drága tárgyam, minden tudásodat mondd el nekem, taníts. Vesd rám XVIII. századi fényed sugarát, hadd tükrözzem én meg Terád a magam varázslatát, Rád, aki amúgy is csupa visszavert fény vagy. Üveg- és bronztested az én képzetemet, XVIII. századi énem

<sup>21</sup> Drozdik, *Adventure in Technos Dystopium* (1988) CEPA katalógusban angolul, *Kaland a technikai disztópiában*, Ernst Muzeum kiállítás (1990) katalógus-mellékletében először magyarul.

képzetét tükrözi vissza. Ó XVIII. század, természettudományok és felvilágosodás aranykora: mesélj nekem, kedvesem, leydeni palackom, a testedben rejlő elektromosság erejéről, és a mester kezéről, ki megdörzsölte csillogó rézgolyóidat, hogy elektromos szikrákat csaljon ki belőled! Az a sokk, mondd, erős volt, vagy netán halálos? A rettenetes áramütéstől meghalt valaki? Halálos-e az ütés, amit tartogatsz, vagy a halálosnál egy parányival gyengébb, épp hogy a következőig túl lehessen élni? Létezésed előtt hivalkodom magammal. A benned rejlő sztatikus elektromosság ereje felé lopakszom. Mondd, hányszor siklott rajtad föl s alá a kéz, mely sima felületedet létrehozta? Milyen érzés neked ezen a sötét helyen, ebben a múzeumban; szomorú vagy-e, vagy örülsz kitartó tekintetemnek? Mondd csak, érintett-e Benjamin Franklin keze? Élvezted-e, mikor a száznyolcvan egymás kezét fogó őrt a francia udvarban megráztad? Elbűvölted a francia udvart, hódoltak hódító természeted előtt? Hízelt neked, mikor száznyolcvan ember kézen fogva a levegőbe ugrott – teljes fenségességében mutatta dicsőségedet és hatalmadat? Jó volt a hiúságodnak? Beszélj még: van-e a Természetnek törvénye más, a szépségek között számodra a legszépesebb? Hogyan? Nincsen másik? Csak a sztatikus elektromosság tárolása? Ezért vagy a múzeumban csaknem 200 éve? Te haszontalan öreg műszer! Semmi mást nem mondasz? Elég is. Egyhangú csened, lusta jelenléted kevés nekem. Kábultságomból zsidbadás lesz, nyugalmam unalommá válik; időmet ekkor céltalan haszontalanságokra és érzéki ábrándokra fecsérelem; de ezek fárasztanak és kimerítenek. Hogy is mulattathatnál egy életen át, ha a szépséged egyetlen fajta élményt demonstrál csak? Menekülnöm kell ebből az unalomból. Elhagylak. Ne csinálj jelenetet, hagyd az ígéreteimet, mondjunk búcsút egymásnak. Ne próbáld továbbra is a tekintetemet magadra vonni. Amit lehetett, mindent odaadtam.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Orshi Drozdik *Adventure in Technos Dystopium*, 1988, CEPA, Buffalo, 1990 Ernst Múzeum, Budapest, – a kiállításkatalógus *Kaland a technikai disztópiumban* magyar mellékletében először magyarul. Az *Adventure and Appropriation* című kiállítás (Ludwig Múzeum, 2002) katalógusában még egyszer megjelent angol nyelven.)

Amikor 1984-ben a patriarchális tudomány feltérképezésére indultam, fényképezőgépem lencsájén keresztül a tudományos vitrinekből fallikus (jellegű) fizikai eszközök néztek vissza rám. Erre az erotikus kihívásra válaszoltam a szerelmes levélben. Ugyan a fallosz nézte a vulvát, de a vulva beszélt is, a vallomáson keresztül fordította meg a (gender) szerepet. Szerelmet vallottam, és a szerelmes vallomás révén erotikus-intellektuális kalanddá fogalmaztam néző, valló és egyben kritikai pozíciót. A szerelmes levél része a „szubverzív stratégiának”, ugyanis a fallikus tárgyhoz ajánlott szerelmes vallomásba foglalom kritikámat.

Visszatérve az általam konceptuálisnak tartott képzőművészeti előképek hatásaira, Robert Rauschenberg munkásságából egyetlen gesztust tartottam konceptuálisnak; De Kooning rajzának 1953-s kiradírozását, és ez nagy hatással volt rám. A kiradírozás gesztusát a diskurzus autoritásai elleni „koncept”-mozdulatnak fogtam fel. A jelentésből nem több és nem kevesebb, mint maga a radírozás gesztusa volt érdekes számomra. Ennek a mozdulatnak az ihletésében született meg *Identifikáció* (1975) című sorozatom, amelyben (nő)önmagamat kiradíroztam. Csak anekdotaként ismertem Rauschenberg radírozás-történetét, mégis nagy hatással volt rám 1975-ben, amikor az *Identifikáció* című munkámon gondolkodtam – a nőmodell és a nőművész viszonya a szenzuális-testi érzékiség vizuális képiségének formálásakor. Amikor saját testem érzékiségének tapasztalatában ellentmondást érezve, magamat hol azonosítottam a rajzolt modellel, hol pedig leválasztottam a rajzomról magamat, a rajz érzéki valóságát saját testemen keresztül érezve valósítottam meg. A „kétséges” nemi sztereotípiák és a *nemi identitás limitáló standardjai* korlátozták szabadságérzésemet, és ez inspirált arra, ahogy a nőművész és a nőmodellem viszonyát értelmezzem. Ezért magamat és a modelletem kiradíroztam.<sup>23</sup> (A *Identifikációt* *A Kettős képek 1975–80* című fejezetben bővebben elemzem.)

A radírozás és a rajz nem a művészek közötti rivalizáció eszköze volt a kezemben, hanem magammal és a művészettörténeti örökséggel, a nemi sztereotípiák elleni pszichológiai harcom kifejezője. Kétségeimre csaknem önromboló gesztussal reagáltam: kiradíroztam magamat, pontosabban *önképemet* (önportrémat). Rauschenberg egy másik, már híressé vált művésznek a munkáját akarta megsemmisíteni, míg én saját magamat, a szerepemet – amelyet a történelem rám

<sup>23</sup> A kiradírozás, amit az *Identifikáció* című munkámban mint szimbolikus technikát használtam, nagy hatással volt akkor (1975-ben) Kelemen Károlyra, aki az én munkám hatására kezdte el radírfestményeit. Később a módszert és a stílust már neki tulajdonította a magyar művészettörténet. Én egy másik sorozatban is használtam még, amelyet *Kiradírozott történelemnek* neveztem (1978–79). Később Kelemen munkái miatt nem használtam, a nyolcvanas években pedig már nem érdekelt e technika.

osztott –, a nőiség szerepét akartam meghatározni. Rauschenberg mozdulata ugyan nem tartalmazta azokat az elemeket, amelyeket én használtam, de gesztusának autoritás-ellenessége és a kiradírozás jelentése inspirálóan hatott rám.<sup>24</sup>

A hetvenes évek közepén konceptuális gondolkodásom ihletői nemcsak a korai modernizmus művészei voltak, hanem a magyarországi és a nyugati konceptuális művészet megerősödött mozgalma és művészete is hatott rám. (Bár a nyugati konceptuális művészet elméleteihez, az „információkhoz” nehéz volt hozzájutni, de nem volt lehetetlen. Aki külföldön járt, kortárs művészeti könyvet vagy folyóiratot hozott haza. A főiskola könyvtárába 1975-től lehetett olvasni az *Art in Americát* amelyet, 1966-tól 1975-ig csak a tanárok használhatták). Birkás Ákos, pedig folyóirat cikkeket fordított a konceptuális művészetről.<sup>25</sup>

Magyarországon a konceptuális művészet és magatartás a hivatalos művészetszemlélet ellen csoportosulókat megerősítve, a *szocialista-realista-modernista-figuratív-akadémikus-realista-félabstrakt* gondolkodással való szembenálláshoz teremtett elrugaszkodási alapot, és a kortárs művészeti gondolkodáshoz való felzárkózás bázisát biztosította. Rendkívüli népszerűségét az is növelte, hogy a politikai szembenállás kifejezésére is alkalmas volt, így keretet teremtett a művészeti ellenzékiséghez Kelet-Európában.

A magyar konceptuális művész a hatvanas és hetvenes években szövegeket és más anyagokat (manifesztációt, fotót szöveggel vagy szöveg nélkül, performanszt, happeninget, objectet stb.), illetve tárgyakat is használt gondolatai kifejtésére. Időnként egyszerűen csak ötleteket használt, amelyet jelentéktelen tárgyakkal, szöveggel és fotóval fejezett ki.<sup>26</sup>

A konceptuális művészetnek a Kosuth-féle szövegre redukálása, az esszenciális konceptuális művészetfelfogás és annak kizárólagossá tévése kizár bizonyos kelet- és nyugat-európai művészeket<sup>27</sup> a konceptuális művészetből, és beszűkíti a különben sokszínű irányzatot. A művészettörténeti érdekek, amelyek az egyes művészek tevékenységét mások ellenében favorizálják, sürgeti a konceptuális

<sup>24</sup> Más tekintetben sem Rauschenberg, sem pedig de Kooning festményei nem hatottak rám, nem inspiráltak.

<sup>25</sup> Azon kívül a főiskola könyvtárában fellelhető és a külföldön utazott barátok által hazahozott művészeti könyvekből tájékozódtam. Saját első nyugati utamon, 1974-ben, Párizsban, a kultúrára és a kortárs művészetre éhesen kerestem az információt.

<sup>26</sup> Az Ernst Múzeum 1989-es konceptuális kiállítását Joseph Kosuth-tal néztem végig, aki a kiállítás egész anyagát akkor egyértelműen epigon jellegűnek értékelte. Pontosabban azt állította, hogy semmi helyi eltérést nem tartalmaz, és utánérzésekkel van tele. Értékelését sértőnek tartottam, és nem értettem vele egyet, mivel mértéknek egy olyan kódrendszert használt, amely nem vette figyelembe a helyi sajátosságokat, s ítéletét e differenciálatlanság határozta meg. Az én munkáim nem szerepeltek ezen a kiállításon, tehát nem személyes sértettség váltotta ki a kritikámat Kosuth-tal szemben.

<sup>27</sup> Például Hans Haacke, Erdély Miklós, Tolvaly Ernő, Károlyi Zsigmond, Dixi, Sarkadi Péter, stb.

művészet kelet-európai felmérését és részletes tisztázását, valamint a vita újbóli megindítását.

Munkámban és módszeremben nehezen meghúzható a határvonal a hetvenes évekbeli konceptuális magatartásom és a nyolcvanas évekbeli posztmodern stratégiám között, mivel a konceptuális gondolkodást folyamatosan éltem meg. A hetvenes évekbeli konceptuális magatartásom posztmodern gondolatokkal volt átszőve és a későbbi posztmodern munkáimban is felfedezhető a korábbi konceptuális magatartás. Természetesen az idő megváltoztatja a dolgokat, és a gondolkodást is. A posztmodern művészeti módszerem elemzésekor arról is kell szólnom, hogy a dekonstruktív filozófiák olvasása nem formálta át, hanem kibővítette kritikai, elméleti tevékenységemet, s a konceptuálisnak felfogott művészeti gyakorlatomon is valamelyest módosított. A dialektikus materializmus, amiben felnőttünk, majd 1975-től a szemiotika, Zsilka nyelvészeti könyveiből, a Saussure- és Chomsky-féle nyelvi strukturalizmus, a wittgensteini gondolatok, a heideggeri filozófia, a pszichoanalízis viszonylagos ismeretére alapozott konceptuális magatartásom már tartalmazta azt a posztmodern gondolkodási alapot, amelytől már csak egy lépés volt a dekonstrukciós filozófiai alapokra helyezett posztmodernizmus, amit a nyolcvanas évek eleje óta magaménak vallok. Az 1979/80-ban, Torontóban olvasott Foucault: *The Order of Things* (1973, Random House, New York), magyarul *A szavak és a dolgok* (2000, Osiris, Budapest) már ebbe a megszilárdult szemléletbe épült bele.

Posztmodern szemléletű művészetem és magatartásom különbözött és különbözik attól, ahogy Hegyi Loránd az 1986-os *Avantgarde és Transzavantgarde* és az 1987-es *Új szenzibilitás* című írásaiban a posztmodern jelentését értelmezte. Viszont valamilyen módon mégiscsak összekötődünk, hiszen a nyolcvanas évek elején induló akkor fiatal művészettörténész, Hegyi Loránd közeli kapcsolatba került a volt *Rózsa-kör* tagjaival, akik Kelemen Károly Rabinec galériájában csoportosultak (1982–83) (Kelemen Károly, Koncz András, Fehér László), és ez a kapcsolat az akkor még fiatal Hegyi Loránd látásmódjára és művészettörténeti gondolkodására egészen biztosan hatással volt. Ugyan a magyarországi „posztmodern” „transzavantgarde” újfestészet kialakulásának részleteit nem követtem, de valószínűnek tartom, hogy a Rózsa-kör tagjainak konceptuális magatartása már a hetvenes években is tartalmazott posztmodern elemeket, amelyből a nyolcvanas években festészetük kialakult. A nyolcvanas évek elejétől a Rózsa-kör volt tagjainak a munkáit már nem éreztem magamhoz közelállónak, mivel eltávolodtak a konceptuális művészettől. Saját hetvenes évekbeli konceptuális munkáimban, pedig egészen nyilvánvalóan



kimutathatók a mai értelmezésemhez hasonló posztmodern elemek, kritikus elemzéssel újraolvasni az originálist, a meglévő ábrázolásokat, pontosabban a nők ábrázolását, amelyek lényegileg különböztek a transzavantgarde posztmodernizmusától.

A hetvenes években (és ma is) másként van jelen a posztmodern magatartás a munkáimban, mint ahogy Hegyi Loránd és a transzavantgarde festők értelmezték és használták a nyolcvanas években. Az *Individuális mitológia*,<sup>28</sup> pedig egészen más jelentéssel, mint művészettörténeti terminus szerepel Hegyi Loránd 1986-os említett írásaiban. 1975-től 77-ig, amíg az *individuális mitológia* című sorozatomon dolgoztam, környezetemben, a *hivatalos* és *nem hivatalos* konceptuális művészetben senki sem használta ezt a kifejezést. A nyolcvanas évek elején, a Rabinec galéria idején, Kelemen Károly egy tőlem különböző magatartásforma megjelölésére használhatta az *Individuális mitológia* kifejezést, így tőlem függetlenül és saját használatmódomtól eltérő értelemben épült be az újfestészetbe. A különbségek megvilágítása további művészettörténeti elemzést igényelne, ami nem fér bele ennek az írásnak a kereteibe.

Számomra az *Individuális mitológia* ars poetica volt, és húsz éven keresztül művészetem definíciójaként újra és újra értelmeztem. Konceptuális magatartásomhoz tartozott az *Individuális mitológia* - jelentését később bővebben kifejtem – amelynek egy-egy újabb problematikakörét fejlesztettem ki 1978 novemberétől előbb a *Pornográfia*-ban (1978-79), Amszterdamban, majd 1979 végétől a *Megpróbálok átlátszó lenni* (1980), *Az átló eltérítés* (1980–81), és a *Diavision* (1980–81) című munkáimban, Torontóban. Majd 1990-97 között az én problematikájának konceptjét, tovább fejlesztettem az *Én fabrikálása* című installáció sorozatomban, New Yorkban,

Utólag úgy tűnik, hogy a hetvenes években számomra mind a címem jelentése, az *Individuális mitológia*, mind a konceptuális magatartás is mást jelentett, mint a többi *Rózsa-körös* művésznek és a többi, ma már hivatalosan elfogadott, akkor nem hivatalos konceptuális művész számára. A saját konceptuális vonzalmamat, és az

<sup>28</sup> Az 1972-es 5. Dokumentának, amelyet Harold Szeemann szervezett egyik témája volt az individuális mitológia. Joseph Beuys Free International University programjának „direkt demokrácia, realizmus és *individuális mitológia*, és a politikai hatalom az individuumoknak” is a része volt. Valószínűnek tartom, hogy erről 1975-ben talán olvastam, de pontosan nem emlékszem rá. Arra viszont pontosan emlékszem, hogy amikor az *Individuális mitológia* sorozatot kiállítottam a főiskola év végi kiállításán 1976-ban, akkor Bele László felhívta a figyelmemet arra, hogy a cím jelentése félreértelmezett, és rosszul használom, de nem hivatkozott Joseph Beuysra. Nem értettem egyet Beke László szemléletével. Ugyanakkor disszertációm írása közben, 2003-ban, olvastam Hegyi Loránd *Avantgarde és Transzavantgarde* című könyvét, amiben felfedeztem, hogy az *individuális mitológia* – ugyan valamelyest saját elképzelésemhez hasonlóan használta, mégis jelentésében mennyire eltért attól, amit én erről 1975-től gondoltam. *Individuális mitológia* című sorozatomat nem említette meg írásaiban. Erre a művészettörténeti furcsaságra Forián Szabó Noémi művészettörténész is rájött a *Rózsa könyv* adatgyűjtése és összeállítása során, és a disszertációírásom közben ezt kifejtette nekem.

*individuális mitológia* konceptemet a nyolcvanas és a kilencvenes években készült munkáimban tovább vittem és részletesebben kifejtettem és *Az Én fabrikálása* (1993-97) című sorozatomban pedig annak egy újabb kiteljesedését fogalmaztam meg.

1979/80 telén kezdtem olvasni Foucault *A dolgok rendje* című művét és 1984-ben Lyotard posztmodern elméleteit, és 1985-ben Lacant, akiknek az írásai megerősítettek az 1975-ben elkezdett módszerem használatában. A nyolcvanas és kilencvenes években, az *Individuális mitológia* mint *Én és a másik*, vagy a *másik Én* problematikája, kissé megváltozott formában ugyan, de többször felmerült munkáimban. Például 1981-ben a *Biológiai metaforák* című installáció sorozatomban a saját testem belső szerveit festettem meg. Ebből a sorozatból az 1984-es festmény-installációm részeként, a belső szerveimet önportréimmal együtt – orosz párttitkárként és amerikai üzletemberként, – állítottam ki a Budapest Galériában. 1984-ben a *Végtelen Disztópia* című fotósorozatban inkább az azt kísérő szerelmes levelek voltak azok, amelyek az *Én definíció* (Individuális mitológia) és az *önkép*, valamint a *nőkép* keresésére utalnak. 1984-ben az *Edith Simpson öröksége* című munkáimban a nőtudós, egy 18. századi fiktív személyiség kitalálása volt az *Én teremtettem* újabb formája, az Individuális mitológia folytatása. Ezt a programot a *Kaland a technikai Disztópium* című installáció sorozatom, és az *Én manufaktúrája* 1985-től a tragédia szintjén (azonosultam a felboncolt Medikai Vénusszal) veti fel.

A konceptuális művészettel való kapcsolatomban és az ahhoz fűződő vonzalmam főként a hetvenes évekre tehető.<sup>29</sup> Az 1970-es évekbeli magyarországi *konceptuális – művészet-értelmezéseimből* később bizonyos elemeket megtartottam, másokat elvetettem, így a történelmi hitelesség érdekében a hetvenes években formálódott gondolataimat igyekszem elválasztani a mai, vagy utólagos értelmezéseimtől. Ugyanakkor nyilvánvaló számomra, hogy a posztmodern elemek már a hetvenes évekbeli konceptuális művészeti gyakorlatomban is jelen voltak, például a fotók újrahasználatában, vagy a szerepmodellek kritikai használatában. (Később ezt bővebben kifejtem.) Annak ellenére, hogy posztmodern elemeket ismerek fel a hetvenes években készült munkáimban, az 1975 és 78 között készült munkáimat mégis a magyarországi konceptuális művészet részének tartom.

A konceptuális művészet, az új irányzatok és a nyugati konceptuális gondolkodás a hatvanas évek végére megingatta a (késői) modernizmus egyeduralkodó helyzetét, és noha az elemzések, interjúk, a művészeti magazinok és a

<sup>29</sup> Konceptuális gyakorlatom és gondolataim három évtized elmúltával módosultak, de a konceptualizmus mindvégig hatással volt rám.

nonprofit galériák teljes odaadással fordultak a konceptuális művészet felé, mégsem vált az intézmények egységesen támogatott szemléletévé, mint a modernizmus. Egyes művészettörténeti értelmezések pedig beleolvastották a modernizmusba annak egyik irányzataként vagy változataként. A kettő egymás mellett, és gyakran egymás ellenében létezett és megosztotta a művészetkritikát. Így vagy úgy, a konceptualizmus hatása a nemzetközi művészeti életre egyértelműen erős volt.

#### A Rózsa-körrel és a konceptuális magatartásról

Számomra és a főiskolás *Rózsa-kör*ös nemzedékem számára a konceptuális művészet és a konceptuális magatartás meghatározó jelentőségű volt. Főiskolára jártunk, tehát „hivatalos művészeti képzés”-ben részesültünk, és „hivatalos” művészeti jövőt is remélhattünk magunknak, ugyanakkor konceptuális művészeti gyakorlatunk nem volt támogatott, csak megtűrt. Beke László korabeli írásaiban használta a „hivatalos” „nem hivatalos” terminológiát és ez a későbbi magyarországi konceptuális, vagy avantgarde művészeti írásokban, felülvizsgálatlanul és differenciálatlanul megmaradt.

A Rózsa-kör eseményei 1976 márciusa és novembere között zajlottak a Rózsa presszóban (Andrássy út 76.), de a Kiállítás és bált már 1977. május 28-án rendeztük. Ezenkívül a Ganz-Márag Művelődési Házban (Golgota utca 3.), a Bercsényi-kollégium kiállító-helyiségében, a Nemzetközi Diák Klubban és az FMK-ban (Fiatal Művészek Klubja) is rendeztünk kiállítást, happeninget és performanszt. Forián Szabó Noémi eddig meg nem jelent írásához, a *Rózsa-könyv*-höz gyűjtött adatok forrása szerint 1998 és 2001 között négy rendezvényre került sor a Rózsa presszóban, amelyeken 23 művész vett részt aktívan. A négy esemény címe: *Mesterséges légzés*, *Víz és kommunikáció*, *Tűz*, *Magyar karácsony*. Én 2000-ben már csak kettőre emlékeztem, mivel csak kettőben vehettem részt, viszont a rekonstruált eseményekből kiderült, hogy három alkalommal voltam jelen egy-egy munkámmal. A *Mesterséges légzés* (1976. március 7.) című eseményen a *Légzésakadályozó készülék* (60 x 90 cm rajz és szöveg) című munkával vettem részt, a *Víz és kommunikáció* (1976. április 11.) címűn pedig a *Vízben kártyázással*. A harmadik munkám egy videó volt, amelyben *Szituációk* címen a Rózsába való bevonulást videóztam. Ez valószínűleg a *Magyar karácsony* című eseményen (1976. november 16) került bemutatásra.

A csoport megbeszéléseit, vitáit vagy a főiskolával szemben lévő Vörösmarty cukrászdában, vagy a Rózsa presszóban tartottuk. Ezeken először főként a grafika szakra járók vettek részt: Halász András, Kelemen Károly, Kiss Mariann, Lengyel András, Sarkadi Péter és jómagam; a festő szakról pedig Fazekas György, Bogdány Dénes, Horváth Emese, Károlyi Zsigmond és Tolvaly Ernő, később Kocz András, illetve a restaurátor szakról Méhes Loránt csatlakozott hozzánk (a lista nem teljes). Megbeszéltük, mit értünk konceptuális magatartáson és konceptuális művészen. Elméleti vitáink nagyon fontosak voltak. A konceptuális művészen a képzőművészeti tradíciótól elszakadó, anyag nélküli művészetet értettünk.

Forián Szabó Noémi a *Rózsa-könyv*-höz több interjút készített 1998-tól Halász Andrással, aki 2000-ben így emlékezett: „Én voltam a Rózsa vezetője [...] Hárman voltunk, a Kelemen, a Zsiga meg én. [...] még akkor is, ha Zsiga nem vett részt benne.”<sup>30</sup> Saját emlékezetem szerint a Rózsa-beszélgetésekben én is aktívan résztvettem. Ugyanakkor Halász Andrással megegyezően úgy emlékszem, hogy a *Rózsa ötlete* Kiss Mariantól és Halász Andrástól származott, „fixírfújás” közben. Kelemen Károly és Halász András között állandó viták zajlottak, amelyekben én is aktívan részt vettem, mind a Vörösmarty cukrászdában, mind a Rózsa presszóban, de az éjszakába nyúló kocsmai beszélgetésekben már ritkábban.<sup>31</sup>

Az egyes kiállításainkat és az eseményeket megbeszélések hosszú sora előzte meg, amelyeken többnyire asszociatív módszerrel (valakinek volt egy ötlete és a másik azonnal asszociált rá, tovább szötte azt) dolgoztuk ki munkáinkat, terveinket. A gondolatokról, az ötletsorozatokról mintegy mentális listát készítettünk, bár nem írtuk le. Tematikailag előre meghatároztuk az egyes eseményeket, és azok jelentésvonatkozásait is elemeztük, például az első Rózsa presszós eseményt a *Mesterséges légzés* címre és tematikára, annak szimbolikus jelentésére fűztük fel. Hosszasan tanakodtunk a címek és a szövegek pontosításáról, az egyes munkák terveit külön-külön megtárgyaltuk és összefüggéseikben is megvizsgáltuk. Minden tematikus cím megbeszélése szóáradat és jelentéselemzés ötletvihara volt. Az ötletthalmazt azután egyenként kiértékelve választottunk címet vagy tematikát az

<sup>30</sup> Ezt a véleményt nem kis mértékben befolyásolta az, hogy az előző tanévben készült rézkarcaimra 1976-ban Kondor Béla-díjat kaptam, és ezért a többi grafikushallgató jogos részvétele „lefikázta”. Saját emlékem szerint különösen a *Mesterséges Légzés* című eseménynek voltam nagyon aktív részvevője.

<sup>31</sup> Vitatkoztunk a nyugati konceptuális művészek munkáiról látott reoprókról, olvastunk és beszélgettünk a cikkekről, amelyeket Birkás Ákos fordított le az *Art in America* című és más művészeti folyóiratokból. Főként Kunnellis, Kosuth, Gilbert & George, Walter de Maria, Ben Vautier, Beuys műveinek a megbeszélésére emlékszem. A fotó, a videó, a happening, és a performansz műfajában gondolkodtunk. Károlyi Zsigmond Czimra Gyula emlékére készített installációjának (amely az első Rózsa presszós esemény alkalmával a főiskolán volt látható) konceptuális ereje és installációs szerkezete valamennyiünket mélyen meglepett és megrázott. Konceptuális munkát hoztunk létre, és konceptuális művészeti magatartást képviseltünk, de ma már úgy látom, hogy a munkák posztkonceptuális elemeket is tartalmaztak.

egyes eseményeknek. Közös gondolkodtuk, és a részleteket is megbeszéltük. Mindenki lelkesedett a másik ötletéért, s még annál is érdekesebbet szeretett volna kitalálni. A beszélgetések háttérében gyakran rivalizáció, és a másik „überolásának” szándéka állt. Szípkóráztak a gondolatok. Asszociatív ihletettség jellemezte a beszélgetéseket. Több száz kivitelezhető és kivitelezhetetlen gondolatot vitattunk meg. Vidámak voltunk, nevettünk, s örültünk a magunk és a többiek ötleteinek is. Mindenki elmondta, hogy mit tervez, és hogyan fogja fel a konceptuális művészetet és annak a képzőművészeti intézményhez való viszonyát. Elemeztük a munkamódszereket és a gondolkodásmódokat.

Az egyes művészek munkái és konceptuális művészet-értelmezése erősen különböztek egymástól. Valamennyi munka ötletének részletezése és jelentésvonatkozásának megtárgyalása fontos volt. Az egyes események tematikusságához kapcsolódva minden egyes művész egyénileg hozta létre a performanszt vagy videóját, fotóját stb. A *Rózsa-kör* eseményeinek idején a főiskola grafika szakán, a mesterképzős műtermemben az *Individuális mitológián* és a *Szituációk* fotóin dolgoztam, korábban pedig az *Identifikáción*.

A lazán összetartozó események, performanszok, videók, rajzok véletlenszerűen, alkalom- és programszerűen kapcsolódtak egymáshoz. Át akartuk törni a falat, amely körülbástyázott bennünket. Kerestük a kapcsolatot a már kiállító és a már félig-meddig hitelesített, „tűrt” ugyanakkor „nem hivatalos”<sup>32</sup> magyar konceptuális művészekkel. Több, akkor már *jegyzett avantgárd, nem hivatalos* művészt is meghívtunk az egyes eseményekre, hogy állítsanak ki velünk. Össze akartuk kapcsolni munkáinkat az előző generáció konceptuális művészeivel, mert a konceptuális művészeti diskurzus aktív tagjainak éreztük magunkat. Biki (Hajas Tibor), Erdély Miklós, Bódy Gábor, Galántai György, Birkás Ákos nemcsak mint közönség vettek részt az eseményeken, hanem munkákkal is. A már létező, nem hivatalos konceptuális művészet diskurzusába azonban a hivatalos főiskolások a mesterségesen meghúzott *művészettörténeti vízvonalasztó* miatt nem illettek bele.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Beke László „hivatalos” és „nem hivatalos” művészettörténeti terminológiájához a kissé megváltozott politikai körülmények között, a nuánszokra nem reagálva is ragaszkodott. Egy határvonalat húzott, amin később sem módosított. Ugyanakkor nem volt más, fiatalabb művészettörténész aki a *Rózsa-munkákkal* foglalkozott volna. Emiatt a *Rózsa körös művészek* 1976-os munkája évtizedekig nem került be a konceptuális művészet történetébe. Az 1980-as évek elején Hegyi Lóránd újfestészeti transzavangardja dolgozta fel az akkor már a konceptuális magatartástól eltávolodott *Rózsa körös művészek* egy csoportjának, Kelemen, Koncz, Fehér a művészetét.

<sup>33</sup> Erdély Miklóssal 1974-ben a Szép Ilonka kávézóban ismerkedtem meg, aki az akkor készülő mozaikjairól beszélt, és nem sokkal utána a főiskolai műtermemben is többször meglátogatótt. Bemutattam őt a főiskolás barátainak is. Szoros barátság szövődött közöttünk és később a főiskolás barátaim között is. Gyakran találkoztunk, különböző kávéházakban a művészetről és az életről is beszélgettünk.

A főiskolai képzés tradicionális, akadémikus, visszahúzó hatása ellen a kortárs gondolkodásban, a konceptuális művészetben kerestünk kapaszkodót és a kortárs magatartás, valamint a művészeti gondolkodásba való bekapcsolódás lehetőségét kutattuk. Úgy gondoltuk, hogy Beke László lesz az a művészettörténész, aki majd munkásságunkat a hazai konceptuális művészet diskurzusába bekapcsolja, ő viszont ellenállt ezen vágyunknak és szándékunknak. Győzködtük őt, és veszekedtünk vele. Azt is reméltük, hogy Körner Éva írja majd meg és értékeli munkáinkat – de ez sem történt meg a hetvenes években. Noha majdnem minden rendezvényünkön részt vettek mindketten – az események rendkívül népszerűek voltak –, egyikőjüket sem sikerült meggyőzni munkáink kritikai értékelésének a fontosságáról.

A *Rózsa-kör* egyes művészeinek szándéka és munkája konceptuális volt, a korszakban kiemelkedőnek számító teljesítményüket a művészettörténet azonban nem értékelte, annak ellenére sem, hogy később majdnem valamennyi résztvevő művész generációjának jelentős képviselőjévé vált. A hetvenes évek művészettörténete nem elemezte a mozgalmat, és nem tartotta a konceptuális művészet részének – ezt valamennyien sérelmeztük –, méltatlanul kezelt egy érdemes és fontos, fiatalos művészeti csoportmegmozdulást.

Természetesen a hetvenes években tudatában voltam és voltunk annak, hogy a csoportnak a „hivatalos”-ba – ebbe az akkor már a differenciálatlan művészettörténeti kategóriába való – sorolása kizárta, egyben le is értékelte a csoport munkásságát. Mégis minden tőlünk telhető érvet bevetettünk annak érdekében, hogy a *Rózsa-kör* művészeinek munkássága a konceptuális művészet diskurzusának része legyen. Tudatosan kerestük a hovatartozást és a helyünket. A *Rózsa-kör* tevékenysége annak ellenére is kimarad(t) a konceptuális művészet történetéből, hogy a kortárs konceptuális művészek közötti diskurzus hatásos résztvevője volt, sőt a nem hivatalos művészet kategóriájában már jegyzett művészek is szívesen dolgoztak együtt velük, és nem utasították vissza a részvételt (pl. Biki, Erdély, Bódy) a hivatalos főiskolások által kigondolt és szervezett eseményekben. Az egyes rendezvények olyan népszerűek voltak, hogy ilyenkor nehéz volt a presszóba bejutni.

---

1975-ben ismerkedtem meg Bódy Gáborral, aki ugyancsak gyakran meglátogatott a főiskolai műtermemben. 1975-ben rézkarcaim stílusában készítettem egy rajzfilmet Bódy tv-filmje számára, amelynek címe *Kreatív gyakorlatok* volt. Az első rajzfilmet Háty Ágnes készítette a sorozathoz, én pedig a másodikat, de Bódy a bemutatás után elvesztette. Az 1975-ös év végi főiskolás kiállításomon ebből bemutattam egy „lupot” (összeragasztott rövid filmszalag, ami ezáltal folyamatosan ismétlődik). Károlyi Zsigmonddal időnként a New York kávéházba jártunk, ahol Balaskó Jenővel, és Károlyi Zsiga „avantgárd” költő-barátaival ismerkedtem meg. A hosszú viták gyakran valamelyik környékbeli kocsmában értek véget.

Miért és kinek volt fontos, hogy ezek az események kimaradjanak a művészettörténetből? Vajon művészetpolitikai okai voltak, vagy inkább személyes rivalizáció állt a háttérben? Vajon miért nem nevelődött fel egy újabb művészettörténész generáció, amely saját korosztálya értékelésén dolgozva a hetvenes évek második felét írta volna meg? Bárhogyan is történt, korrekciót kíván, mert elmaradt ezeknek a konceptuális eseményeknek és a munkáknak az értékelése. 1976 óta ez a hiány ott tátongott, és csak valamelyest módosult a Körner Éva által az Ernst Múzeumban szervezett 1998-as kiállítás révén, amelynek katalógusa, a *Rózsa-könyv*, a mai napig kiadásra vár. Forián Szabó Noémi továbbra is dolgozik rajta.<sup>34</sup>

\*

Mivel a politikai autoritás Kelet-Európában a művészet minden formáját (de még a közvéleményt is) ellenőrizte, szabályozta, az előírttól való különbséget büntette, a kelet-európai konceptuális művészet erősen politikai jelleget kapott, melynek mértékét a politikai hatalom mindent befolyásoló szándéka szabta meg. A magyarországi művészettörténet a kelet-közép-európai konceptuális művészetet a körülmények miatt „politikai–ellenálló–konceptuális–nem hivatalos”-nak határozta meg. Alapvető különbség, hogy a konceptuális művészet Kelet-Európában nemcsak a kulturális intézmények autoritása ellen szólt, mint Nyugaton, hanem az azt irányító politikai autoritás ellen is, amelynek valósága és méretei összehasonlíthatatlanok a nyugatival!<sup>35</sup>

Ennek ellenére azt gondolom, hogy a hivatalos–nem hivatalos bipolaritása nem lehet egyetlen kritériuma egy művészettörténeti irányzat megítélésének, különösen nem három évtized elmúltával. A művészek magatartását, szellemiségét, szándékát és művészetük megjelenési formáját is szem előtt kell tartani – még Kelet-Európában is –, amikor a művészettörténet egy művészeti irányzat helyi értelmezését adja.

<sup>34</sup> A *Rózsa-kör* minden résztvevő művésze munkáját a konceptualizmus kategóriájába sorolta, legalábbis 1975–78-ig. Mivel az 1970-es években készült munkáim és a *Rózsa-kör* többi művészenek munkája több mint 20 évig nem kapott művészettörténeti értelmezést, ezért a művészek szándékát alapul véve konceptuális művészetként értelmezhető egészen addig, míg ennek teljes, részletes művészettörténeti értékelése meg nem történik.

<sup>35</sup> A magyarországi konceptuális művészet legnagyobb részét kimaradt a nemzetközi értékelésből, pontosabban csak nagyon részlegesen van jelen. A későbbi kiigazítások, amelyek már kelet- és nyugat-európai konceptuális művészetről beszélnek, sem pótolják ezt a hiányt. A helyi nőnézőpotú művészet külföldi és hazai értékelése, pedig teljesen egészében hiányzik.

Általánosan elfogadottnak tekinthető a művészettörténetben, hogy az esszenciális konceptuális művészet Kelet- és Nyugat-Európában egyaránt alárendelte az anyagot a konceptnek/eszmének. E művekben kevés az anyag, és az is szegényes. Magyarországon ezzel semmi baj nem volt, hiszen nem volt pénz. Viszont Kosuth, az Art and Language (Művészet és Nyelv) csoport, illetve Sol LeWitt meghatározása szerint a konceptuális művészet anyaga maga a koncept. Ennek fényében a nyelv már problémásabb kérdés.

Kelet-Európában és Magyarországon a politikai ellenőrzés miatt nem lehetett (egyértelműen) szöveget használni, hiszen annak (politikai) tartalma nyilvánvalóbb lett volna az ellenőrző titkosrendőrség számára, mint a furcsa, művészetnek nehezen felfogható eseményeké és tárgyaké. Ezen az alapon viszont nem marginalizálható a kelet-európai konceptuális művészet. Az írás használatára kevésbé volt ugyan lehetőség, mégis sok gépelt, manifesztációszerű munka született. A gyülekezések gyanúsabbak voltak a titkosrendőrség számára, mint a kiállítások.

Kelet-Európában a konceptuális művészetnek része volt egy esemény, egy magatartás, egy csoportosulás, vagy akár a csend és a hallgatás is, de a nőnézőpontú gondolkodás nem! Emiatt nem lehet a konceptuális művészet általános modellje az amerikai művészettörténet felfogása, amely a kosuthi *esszenciális* konceptuális művészetet állította a konceptuális művészet alappéldájául – a felnagyított filozófiai szövegek, amelyek nem politikai tartalmúak, a modernizmus formális elemeit használták, dekoratív módon. A kosuthi konceptuális művészet általánosított gyakorlata és értelmezése érvényteleníti a konceptuális művészet minden másfajta lehetőségét. A New York-i művészettörténet saját teljesítményét kanonizálja, és abba nem fér bele a kelet-európai konceptualizmus. Ugyanakkor nem elhanyagolható, hogy a kosuthi művekben könnyen felismerhető a minimalizmus vagy a modernizmus módszere, és alkotásai azokhoz hasonlóan is működnek.

A konceptuális művészet szövegcentrikus értelmezése kirekesztette nemcsak a keleteurópai konceptuális művészetet, hanem a „vizualitás és textualitás” egységét is, pedig a kép és a tárgy együttes használata ugyanolyan fontos volt a gondolat és a koncept szempontjából, mint a szöveg kizárólagos használata. Sőt a textualitás bevonása által a képiség rendkívül kifinomult jelentésrendszerré fejlődött. (A korai



modernizmus radikális vonulata viszont már korábban használta a populáris kultúra, a reklám hatását és a textualitást is folyamatosan beépítette a képi jelentésbe.)<sup>36</sup>

A szövegrészek kihúzásának kosuthi gyakorlata a '70-es években Magyarországon a mindennapi szövegolvasás módszere volt, hiszen Kelet-Európában a sorok között olvastunk, és gondolatban kihúzogattuk a marxista-leninista kritikát és a „a vulgár-marxista átírást”. Az újraolvasásnak és a dekonstruktív szövegolvasás gyakorlatának a formája ebben a módszerben már megalapozódott.

Amennyiben meg akartuk tudni a valóságot egy művészeti irányzatról vagy egy filozófiáról, akkor húztunk. A szövegeket húzogatva, a sorok között rekonstruáltuk a marxista-leninista átírás által szétzilált valóságot, művészetet vagy gondolatot, így jutottunk fontos és szükségszerű információkhoz. Tehát gondolkodásunk és magatartásunk mélységesen konceptuális volt, még a kosuthi értelmezésben is. Valószínűnek tartom, hogy saját „textuális dekonstrukciós” módszerem kialakításában ennek is nagy szerepe volt.<sup>37</sup>

„Sokkal jelentősebb ok, hogy a magyar közgondolkodásban a művészettől idegennek számít az a lehetőség, hogy az elhagyja az érzékiség területét és fogalmakat involváljon” – írta Körner Éva 1993-ban.<sup>38</sup> Szeretném ezt a fontos megállapítást újragondolni. Értékelésem és tapasztalatom szerint nem annyira a művésztől állt távol az, hogy művészetük elhagyja az érzékiség területét, hanem inkább a művészettörténészekről, akik elbizonytalanodva érezték magukat, amikor a sejtelmesnek elképzelt művészet értelmezése nem rájuk hárult.<sup>39</sup> A konceptualizmus elmosta a határt a képzőművészeti kritikai gyakorlat és a művészet között. A művészettörténészeknek ebben az új felállásban meg kellett találniuk a szerepüket. Sajnos csak elszigetelve találtak a művészekkel paralel magatartásformára, és ezért a dokumentáció feladatát nem érezték többé a sajátjuknak, így ezek a szerepcserék a dokumentáció hiányát is okozták. A művészek maguk dokumentálják és értelmezik ezt a korszakot. Talán ezért is lehet, hogy fontos művészek munkájának nincs feldolgozott művészettörténeti nyoma, így például a *Rózsa-körnek*.

<sup>36</sup> A reklám inspirálóan hatott a művészetre. A nyelvészeti strukturalizmus és a reklám együttesen befolyásolták a modern étellel lépést tartani kívánó művészek gondolkodását.

<sup>37</sup> Lásd az előző fejezet 12. lábjegyzetét, amelyben a pszichológiai ismereteket idézetek formájában emeltem ki a marxista-leninista kritikai szövegekből. A Martin Heideggerről alkotott képemet például Suki Béla Heidegger-interpretációjának (1976) idézeteiből állítottam össze, vagy a kortárs művészek gondolatait pedig a modernizmus marxista-leninista kritikájából emeltem ki. A hetvenes években mindannyian ezzel a módszerrel dolgoztunk.

<sup>38</sup> *Az abszurd mint koncepció, jelenetek a magyar koncept art történetéből.* Balkon 1993, 123. o.

<sup>39</sup> Az érzékihez való ragaszkodást a művészettörténészek részéről a modernista gondolkodás tünetének látom. Lehetséges lenne, hogy egyes kivételektől eltekintve a magyarországi kortárs művészettörténet megragadt volna a modernizmus gondolkodási keretei között? A modernizmushoz való ragaszkodást a hetvenes években még egyáltalán nem találtam kritikára méltónak, de a kilencvenes években már igen.

A lázadó művészek, *Rózsa kör* művészei is, viszont a hetvenes években, Magyarországon, kiléptek a hamisan és automatikusan ismételt „érzékiség” szférájából, s nagy eltökéltséggel az értelem és a fogalmak tisztázásának területét választották, ugyanakkor a művészettörténészek szerepet veszve keresték a kapaszkodókat, hogy eloszlassák szorongásukat. Mivel a hatvanas években Magyarországon a diszkurzív kortárs művészettörténet még nem vált gyakorlattá, a leíró művészettörténet viszont már nem volt elég a kortárs szellemiségű konceptuális gondolkodás összefoglalásához, ez a feladat majdnem lehetetlen volt, ráadásul az elméletek csaknem teljes egészében cenzúrázva voltak, és kevesen beszéltek több nyelvet, így nem férhettek hozzá az eredeti szövegekhez. Még azok a művészettörténészek is, akik nyitottak voltak a kortárs jelenségekre, a modernizmus felületi „érzékiséget” hangsúlyozó változataiban kerestek kétségbeesetten kapaszkodókat. Érzékiség alatt viszont csakis a „felületen” jelentkező érzékiséget értették.

A művészettörténet és a művészet közötti szakadékot mutatja, hogy a hetvenes években nem az volt a probléma, hogy nem voltak művészek, akik a fogalmak és az elméletek területén magabiztosan közlekedtek, hanem hogy a figyelem körén kívül, elhallgatva léteztek, művészetkritikai dialógus nélkül, annak ellenére, hogy az általuk létrehozott események jelentősek voltak, nagyszámú közönséget vonzottak. Csupán a művészettörténeti dokumentálásuk maradt el. A művészek gondolatai légüres térbe kerültek, és nem jött létre a diskurzus a művészek és a művészetet értelmező művészettörténészek között. A művészettörténet vagy a hagyományos fogódzókat kereste, vagy a költészet misztikumába, illetve az ellenzékiség némaságába burkolózott, ezért nem segítette a párbeszéd kialakulását. A lelkes fiatalok művészeti megmozdulásait elnyelte a sötétség.

A *Rózsa-kör* művészei, beleértve magamat is, a hetvenes években az „érzékiséget”, pontosabban a taktilitást (tapinthatóságot) vagy visszautasították, vagy másodlagosnak tartották, ugyanakkor nem politikai ellenzékként, hanem főiskolásként – mint „hivatalos művésztanulók” – konceptuálisnak fogták fel munkájukat. Ennek ellenére azok a (meg)tűrt kategóriájába tartoztak. A *Rózsa-kör*ben minden munka vitathatatlanul a tradicionális művészeti gondolkodás szellemisége ellen szólt. A főiskola megkövetelte a figurális műtermi stúdiumokat, rajzokat, festményeket, szobrokat, ha a művésztanuló elhajlott, akkor kirúghatták a főiskoláról, és kivételezett helyzetétől megfosztva nem remélhetett magának művészcélját.

Munkáimat a hetvenes évek művészettörténete nem tudta nem hivatalos kategóriájának fogságában vergődő konceptuális művészetbe sorolni. Később, 1997 után, amikor a hetvenes évekbeli munkáim nőnézőpontú szemléletére reagálva tudatosan felépített szerkezetük értelmezést kapott, akkor ösztönös rátalálásnak minősültek. Az elméletek tudatos keresése, építgetése, a diskurzus tudatos megértése legkorábbi munkáimnak is – *Identifikáció*, *Individuális mitológia*, *Akt* – kiindulási pontja volt. Ezekben a munkákban az érzékiségnek is másfajta értelmezést adtam: a saját testem érzéki létezése, a testiség, illetve a testiségben való jelenlét, a női test, a nőművész teste, dokumentációjaként értelmezett belső érzékiség, és nem a felület vagy a technika használatán keresztül van jelen.

Körner Éva (a felületen megnyilvánuló) „érzekiség”-re való utalása (főként festészetre gondolt) felhívja a figyelmet arra a jelenségre is, amit sokkal később, az 1990-es *Kaland a Technikai Disztópiumban* című, Ernst Múzeum-beli kiállításomkor értetlenül tapasztaltam. Mivel annak a munkámnak kevés kapcsolata volt az „érzekiséghez”, gondolat- (eszme/elmélet)-centrikussága és dekonstruktív módszere nem volt befogható az akkor már a konceptuális magatartástól eltávolodott magyar művészettörténet koordinátaiba, ezért nem értékelte. Munkám kritikai értékelésének a hiányát akkoriban specifikusan a jelentés-, a szövegcentrikusság, a textualitás visszautasításában látom. Talán az érzékiség szembeállítás a textualitással, vagy diszkurzív jellege, vagy szisztematikus dekonstruktív módszere lehetett a visszautasítás oka? Elképzelhető, hogy a modernizmus bástyái lerombolhatatlanok lennének?

Az 1990-ben az Ernst Múzeumban kiállított *Kaland a Technikai Disztópiumban* című munkáimra alig reagáltak a magyarországi művészettörténészek és kritikusok. Sturcz János az *Új művészet* című folyóiratban egy interjút készített a kiállítással egyidejűleg, amelyben főként vizuális dekonstruktív módszeremről beszéltem.<sup>40</sup> Bán András pedig a *Magyar Nemzet*ben írt egy csalódott kritikát ugyanarról a kiállításról.<sup>41</sup> Munkáim elhallgatásának és meg nem értésének okát a bennük túltengő textualitás, vagy teoretikus megalapozottságuk, és később esetleg a Nyugaton eltöltött évek okozhatták. Mindhárom arra a felszín alatt meghúzódó

<sup>40</sup> Sturcz János: *Szétépített metaforák*, *Beszélgetés Drozdik Orsolyával*, 1990 *Új művészet* márciusi száma 51-54. oldal. A terminológiát akkor még nem használva a magyarországi művészettörténetben, „szétépítésnek” magyarosította, a dekonstrukció terminológiát, saját magyarázó tükörfodításomat véve alapul.

<sup>41</sup> Bán András: *Mentál konstrukció és a kitaposott cipő*, a *Magyar Nemzet*, 1990 szeptember 7.-i száma. Korábban ugyancsak Bán András 1981-ben az *Élet és Irodalomban* az *Atlóeltérítés* című, Fiala Művészek Galériájában kiállított installációról az „ígéretes tehetségben” csalódva, majd a 1984-es a Zichy kastélybeli *Biológiai metaforák IV.* című festmény-installációról pedig sokkal pozitívabban írt.

igazságra hívja fel a figyelmet, hogy munkám nem simul bele környezetébe. Az elhallgatás hátterében még az intellektuális vasfüggöny továbbélése is kimutatható.

Természetesen az intellektuális vasfüggöny szankciójának is voltak módosított értelmezései. 1978 végén hagytam el Magyarországot, munkáim addig a vasfüggöny mögött, Magyarországon készültek. 1980 és 2003 között kétévenként sértetlenül átsétálgattam a fel nem robbanó intellektuális aknáknak között, hogy bemutassam a munkáimat Budapesten, mígnem a magyarországi képzőművészeti diskurzus inspiráló részeivé váltak, ám mégis (a kilencvenes években is) egy körülzárt művészettörténeti kategóriába kerültek.<sup>42</sup> Ebben a döntésben felfedezem a ma már értelmét veszített *disszidált* stigmáját is. A kizárást sérelmezem.

Újból és újból megismétlődött ugyanaz: amennyiben a munka befogadhatatlan, kihagyjuk, s így el is felejthetjük, hogy létezett. Tehát nemcsak az érzékiséghez való ragaszkodás az oka a dokumentálás hiányának, hanem az oda nem figyelés, vagy a felületesség is.

A gondolat-, fogalom- illetve elmélet-centrikus művészet dialógust kíván. Nem tud a környezetével kialakult párbeszéd nélkül formálódni. 1975-től nem annyira a politikai üldözöttség jelentett visszahúzó erőt, inkább a művészettörténeti közeg, amely nem volt képes párbeszédet kialakítani. A finom eltéréseket nem volt képes felfogni. Nemcsak a kulturális politika változott meg, a művészek magatartása és lehetősége is módosult. Ezekre a nüanszokra a művészettörténet-írásnak reagálnia kellene. A *Rózsa-kör eseményeire*, és ezen belül az én munkáimra nem azért nem reagált, mert nem volt értelmező szemtanúja, hanem mert a valódi nüanszokra és a változásokra, ezen belül az elméleti párbeszédre a művészettörténet nem volt felkészülve. Később, a 1990-es években, már a feledés homálya borította a történeteket, ezáltal kizárta azt, ami zavarta az „érzékiség kontra nem hivatalos–hivatalos” iránytűjét. Helyesebben nem tudott megbirkózni vele, ezért hagyta, hogy valahol elpárologjon az emlékezetéből.<sup>43</sup>

Természetesen az érzékiség, amelyről a művészettörténész beszél, a testiséget és az érzékiség reprezentációjával összekötött szexuálpolitikát nem érintette.<sup>44</sup> A

<sup>42</sup> Itt meg kell jegyezni azt is, hogy az intellektuális vasfüggöny szankciójának használata nem egységes. A disszidens kategória kontraszelekciója az értékrendszeren belül megkülönböztetéseket hozott létre. Magyar ellenzéki írókra és filozófusokra a kirekesztés szankciója nem ilyen szigorúan értelmezett, lásd Konrád Györgyöt, Fehér Ferencet vagy Heller Ágneszt, akik éveket töltöttek a vasfüggöny másik oldalán.

<sup>43</sup> Ennek okát még abban is látom, hogy a *Rózsa-körhöz* tartozó művészek munkája újszerű elemeket is tartalmazott, de az ilyenek jelenlétét a disszertációban csak saját munkámban tárgyalom.

<sup>44</sup> A testábrázolás erotikusabb kérdésfelvetésétől a magyarországi művészettörténet is szemérmesen fordult el, és az 1970-es évekből csak a Hajas Tibor *Képkorbácsolásában* jelenlevő férfiúi homoerotikus nárcizmust, vagy Major János rézkarait értékelte, amelyekre péniszének lenyomatát maratta. A kilencvenes évek végére ez

nőnézőpontú gondolatok megfogalmazását teljes mértékben negligálták a korszaknak (hetvenes–nyolcvanas évek) nyugati, de még inkább a kelet-európai, és ebbe beleértve a magyar, leginkább kortárs szemléletű művelői és értelmezői is. Az úgynevezett avantgárd (nem hivatalos, konceptuális) patriarchális szemlélete nem nagyon különbözött a hivatalos patriarchális szemléletétől. A nőnézőpontú alkotások művészeti és elméleti értelmezése teljes mértékben kimaradt a magyarországi konceptuális művészetből is. Itt alapvetően 1977-es *Akt* kiállításomra, performanszomra, és az *Individuális mitológia* (1975–77) című munkáimra utalok, amelyek teljesen dokumentálatlan volt 1996-ig, noha szándékában és konceptjében egyedülálló a magyar művészettörténetben.<sup>45</sup> Erről a kiállításról és a performanszról majd külön fejezetben lesz szó. A magyar művészettörténet egyáltalán nem foglalkozott a nőnézőpontú konceptuális művészet kérdésével, de annak összefoglalása a nyugat-európai konceptuális művészetben sem kielégítő.<sup>46</sup>

Tony Godfrey olvasmányos és népszerű könyvet írt a konceptualizmusról, *Konceptual Art* címmel (Phaidon Press, London–New York, 1998), amelynek hiányosságát a töredékességében látom. Az európai és a töredékesebb kelet-európai konceptuális művészet mellett hiányosan dokumentálta a nőművészek részvétele a koncept-művészetben. A nőművészek: Anna Mendieta, Hannah Wilke, Martha Rosler, Adrian Piper, Susanna Hiller, Anette Massager, Helena Amedia és Laurie Anderson) munkáinak bemutatása a 281–298. oldalra szorult.<sup>47</sup> Godfrey javára legyen írva, hogy foglalkozott a nőművészekkel. Később, amikor a konceptuális művészet hatását vagy a posztkonceptuális művészetet térképezte fel, írt még Sophy Calle, Jenny Holzer, Roni Horn, Rosemarie Trockel, Anette Lemieux, Morinne Connor, Janine Antoni, Sherrie Levine munkájáról is mint posztkonceptuálisról, vagy mint olyanokról, akikre a konceptuális művészet hatással volt. A nőművészek részvételének értékelése (felmérése) Magyarországon még sokkal kisebb mértékben

megváltozott. 1999-ben megjelent az Andrási Gábor szerkesztette *Erotika és szexualitás a magyar képzőművészetben* (Független Képzőművészeti Műhely Ligája, Budapest). Csakhogy ez a könyv sem értékelte a hetvenes évekbeli vagy a későbbi, testtel foglalkozó munkáimat.

<sup>45</sup> Az *Akt* (Modell) című kiállításomnak (1977) ugyan vannak művészettörténeti dokumentumai a '70-es évekből is (Works and Words), de csak azért, mivel Erdély Miklós munkája volt a kiállítás egyik nyitó performansza. Nem az *Akt* kiállításmat értékelte és dokumentálta, hanem Erdély Miklós munkáját.

<sup>46</sup> Gina Pane performanszának leírása ugyan szerepelt a kortárs konceptuális könyvekben (Artitudes no. 3), mégsem került be a konceptuális művészet újra és újraírt történetébe. Gina Pane munkáját Lucy Lippard dokumentálta 1972-ben: „M. et Mme. Fregnac, rue des Thermopyles, Paris, november 24, 1971, 18h. 30: »A minimum of 2% of your monthly salary must be deposited in a strong-box situated at the entrance to the place where I will perform.« [Abba az erős dobozba, amely annak a helynek a bejáratában van elhelyezve, amelyben a performanszaimat tartom, mindenkinek a fizetése minimálisan a 2%-át kell beletennie.] For an account by Francois Pluchart of this evening of „biological aggressions” [Biológiai agressziók] (body works involving overeating, extreme discomfort, and pain) [A test munkák mint a túl sok evés, extrém kényelmetlenséget és fájdalmat okoznak] *Artitudes* no. 3, December, 1971”, Franciaország, Saint Jeannet

<sup>47</sup> Tony Godfrey: *Conceptual Art*, 1998, Phaidon Press Limited, London, New York.

történt meg. Az 1990-es Erst Muzeum-i kiállításom is, meg nem értés miatt nem kaphatott elég figyelmet.

Ugyancsak a művészettörténet fragmentáltságát mutatja, hogy Lucy Lippard 1973-ben szerkesztett könyvében<sup>48</sup> (aki nem genderspecifikusan dokumentálta a konceptuális művészetet) a következő nőművészek munkáját említi: Antin Eleonore, Hanna Darboven, Alice Aycock, Sue Arrowsmith, Jennifer Bartlett, Monica Baumgartl, Hilla Becher, Rosemarie Castoro, Hanna Darboven, Agnes Denes, Yoko Ono, Adrian Peiper, Majrorie Strider, Dorotea Rockburne, Martha Willson, Gina Pane.

A konceptuális művészet akkor merítette ki célját, amikor az autoritások és az intézményesített kánon ellen fellépő művészet ugyanazt a „kizárásos módszert” kezdte alkalmazni, mint amely miatt létrejött. A kontraszelekció kizárásos technikája új autoritásokat állított fel azáltal, hogy a koncepteknek – és a művészeknek, akik az ötletet először kitalálták és kiállították – autoritást biztosított. Így azok a problémakörök, amelyeket ezek a művek felvetettek, nem voltak újból felvethetőek más szempontból sem. Ezáltal bizonyos konceptuális munkák, ötletek kitakartak, lefedtek gondolkodási, „konceptuális” területeket, és akadályozták a fiatalabb művészek gondolkodását az adott művészeti problematikáról.

A konceptuális művészet azért jelentős, mert a különböző médiumok közötti átjárhatóságot dolgozta ki, és előkészítette a textualitás (elméletiség), egyben a (kép) fotó+szöveg együttes használatának képzőművészeti gyakorlatát.

### **A kádárizmus. A három „T” és a konceptuális művészet**

A hatvanas–hetvenes években (1968 után), a kádárizmus idején az Aczél György-féle három „T” (tiltott, túrt, támogatott) elve működött. Mivel a művészeti elveknek nem voltak nyilvánvaló kritériumai, a művészet, a művészek, a művészettörténet és a kritikusok a ki voltak hivatalnokok személyes (művészet)értelmezéseinek is szolgálatva. A „túrtak”: a „nem hivatalosak”, az autodidakták, a főiskolát nem végzettek és a konceptuális gondolkodásuk miatt a főiskolás *Rózsa-kör* művészei, a

---

<sup>48</sup> Lucy Lippard 1973.

Fiatal Művészek Klubjában (FMK) állítottak ki, vagy ott gyülekeztek. Az FMK zártkörűségét és ellenőrzöttségét az igazolványok kötelező leadása biztosította. (Lásd a leadott igazolványok fotóját, amely az *Akt* performanszom része volt.) Igénybe vehették még a Műszaki Egyetem „R” épületének kiállító-helyiségét, vagy a Ganz-Mávag Művelődési Házát. Mindhárom hely fontos kiállítási lehetőség volt a Rózsások számára is. (A korszakból kizárólag az 1974-től 1979-ig terjedő időszakot tárgyalom, mint saját tapasztalatomat, mert utána nem vettem részt közvetlenül a magyarországi művészeti életben mivel 1978. október végétől már Amszterdamban voltam.)

1968 után, a „fellazulás” éveiben a hivatalosan kívül létező magyarországi képzőművészet a nyugati modernizmus kortárs hatásait és az újabb kortárs képzőművészeti törekvéseket is figyelemmel kísérte. A támogatott, a tiltott és a türt képzőművészet – a hivatalos kultúrpolitikán kívüli avantgárd – a vasfüggönyön keresztül beszűrő nemzeti konceptuális művészet inspirációjában és a politikai ellenőrzöttség légkörében, illetve az azzal való szembenállásban formálódott. A fellazult politikai ellenőrzés még mindig elfojtotta és ellenőrizte a szélsőségesen egyéni és a kortárs gondolkodást, ezért a magyar művészeti élet meglehetősen korán reagált a konceptuális művészetben rejlő lázadás lehetőségére. „Beke László pedig 1971-ben már Budapesten is megszervezte az első koncept-art kiállítást, *Elképzelés* címen.”<sup>49</sup> Ez az elmaradt kiállítás alig 5 évvel korábban volt, mint a *Rózsák kör* művészeinek 1976-ös eseménysorozata.

A Magyarországon és a kelet-európai országokban kialakuló konceptuális művészet az állami politikai program nyomasztó hatása ellen, a művészek szellemi erejének kifejtésére jött létre. A politikai és kulturális ellenőrzöttség rendszere miatt sokkal erősebb politikai szembenállást kellett képviselnie, mint nyugati megfelelőjének. Ugyan akkor annak kortárs és későbbi dokumentálását nemcsak a politikai körülmények nehezítették meg, hanem a nemzetközileg változó értéklelése is.

Mivel a nemzetközi konceptuális művészet dokumentálói utólagosan óriási teret adtak az amerikai művészeknek, úgy tűnik, mintha a korabeli művészetre is jellemző lett volna az, amely az utólagos értékelések kiindulópontja, mármint hogy az amerikai globálisan meghatározta és áthatotta a konceptuális művészetet. Például a nyolcvanas években, az Art and Language és Kosuth vitája, az *October* című amerikai

<sup>49</sup> Hornyik Sándor: Konceptualizmus a kilencvenes években. *Művészettörténeti értesítő* 2003.

művészeti és filozófiai folyóiratban tárgyalva jelentőssé vált, és erősen befolyásolták a konceptuális művészet utólagos „globális” értelmezését, kifelejtve annak többi, korábban jelentős különbségeit és művészeit. Az egy sokkal demokratikusabb szellemiségben született művészeti mozgalmat redukált le.<sup>50</sup>

A konceptuális művészetnek a nyolcvanas évekbeli amerikai újraírása, nem foglalta magába a kelet európai törekvéseket. Magyarországon a kézzel, géppel írott lapokat, rossz fotókat, akciókat, tervek, a talált és létrehozott tárgyakat, a rossz, olcsón festett felületeket nem értékelte a nyolcvanas években lezajlott vita. A magyarországi konceptuális művészek a hetvenes években kocsmákban, kávéházakban beszéltek meg ötleteiket, elméleteiket, és esetleg „minimális” feltételek között megmutatták munkáikat, amit a kortárs kritika rövid cikkekben értékelt is. A szegényes anyag elvét (viccek, humor, életstílus létformát) pedig nemcsak a döntés, hanem a szűkös anyagi körülmények is motiválták, s ez a művészettörténeti írások beszűkült lehetőségeire is vonatkozott.

Ugyan a magyarországi konceptuális művészet ismételt leírása módosult az elmúlt húsz évben, de helyileg sem született meg egy átfogó összefoglalása a nyolcvanas és a kilencvenes években sem. Az időmúlásával megváltozott értékelését csak rövidebb írásokban követhetjük nyomon. A konceptet Perneczky Géza 1974-ben még ötletművészetnek nevezi. Beke László pedig – Perneczkyhez hasonlóan – a *Magyar Műhely* 1974. áprilisi számában ezt írja: „Az ötlet csattan egyet és kiürül. De hatásosan csattan, és hagy valami nehezen lokalizálható nyomot az emberi lélekben. Az ötlet visszautal arra a helyzetre, amelyben keletkezett [...] (a) záporozó ötletművek szerencsés esetben a befogadó permanens nyitottságát feltételezik. Állandó készenléti állapotát idézik elő. Ez is a céljuk.”<sup>51</sup> Később, 1999-ben Beke László a Queens Museum „Global Conceptualism” kiállításához készült katalógus bevezetőjében a következőket írja: „Kelet-európai variációja nem volt olyan szigorúan véve. Inkább flexibilis volt, ironikus, humoros, és többértelmű, nem professzionális, kommunikatív, és mindig készen arra, hogy társadalmi aktivitása legyen, a fiataloknak inkább alternatív mozgalma volt. [...] és szigorúan kritikus volt

<sup>50</sup> Kelet-Európában és Magyarországon a konceptuális művészet a szövegen, a koncepten, a fogalmi művészetén túl, kibővült formában értelmeződött (sokáig). A Lucy Lippard által meghatározott „eszmei” művészet, amely olcsó/szegény/kevés anyagot használ, jobban megfelel a kelet-európai konceptuális művészet, vagy a konceptuális fogalma köré szerveződött művészetek meghatározásának.

<sup>51</sup> „A konceptualista művészet a legtöbb kelet-európai országban az 1960-as évek második felében kezdődött” – írta Beke László 1974-ben *Magyar Műhely* 1974. április 1. 12. évfolyam, 43–44. o., kiemelve Attalai Gábort, Erdély Miklóst, Jovánovics Györgyöt, Lakner Lászlót, Méhes Lászlót, Pauer Gyulát, Perneczky Gézát, Szentjóbgy Tamást, Tót Endrét, külön-külön díjazva, szellemes személyes értékeléssel emelve ki a művészeket a közegükből.



az állami regulációkkal szemben.”<sup>52</sup> Amennyiben a fenti kritériumok határozzák meg a hetvenes évek konceptuális művészetét Magyarországon, akkor az én munkámnak elég kevés lehetősége volt arra, hogy a konceptuális művészetbe sorolódjon. Tehát a magyarországi konceptuális művészetnek nemcsak a nyugati és a globális értelmezése hiányos, hanem a helyi is.

<sup>52</sup> *Global Conceptualism: points of origin 1950–1980s* Queens Museum, katalógus, 1999. Beke László a magyarországi konceptuális művészetet újraértelmezve írja a bevezetőben, hogy Konkoly Gyula 1960-as, (nincs pontos évszáma) Beuys által inspirált munkáját tartja az első magyar konceptuális munkának, majd Perneczky Géza könyvére hivatkozik „Ez nem cipő” címmel, azután Maurer Dóra experimentális rézkarcait említi 1966-ból. Újragondolva, kibővítve, kissé lágyabb formában már-már akadémiai címetek elnyerő konceptuális művészeket sorol fel. Ugyanitt felsorolja Méhes László hiperrealista festményeit, vagy Tót Endre „Zero post” című, 1976-os munkáját, Jovánovics György Liza Wiathruck-fotósorozatát. Majd a rutinosan használt fotókról, Erdély Miklós és Szentjóbby Tamás munkáiról beszél.

Kovács Péter a székesfehérvári Szent István Múzeum kiállításához készült, *A huszadik század magyar művészete, az avantgárd vége* című katalógus előszavában, 1989-ben már igyekezett összemosni a hivatalos és nem hivatalos művészetet (aminek befejezését a hetvenes évek végére tette). Értelmezése nagyon különbözik Beke Lászlótól, aki a fentiekben különválasztva tárgyalja és értelmezi az általa a művészettörténet részeként megélt „nem hivatalos művészetet”. Kovács Péter „naprakész” művészetértelmezése talán ugyanazokat a művészeket favorizálja, mint Beke László, de mellette felsorakoztat olyan művészeket is, akik a Beke-féle értelmezésben nem képviselték a szorosan vett *ellenzéki*, *nem hivatalos* kortárs, avantgárd fogalmát, és (talán) inkább a figuratív modernizmushoz sorolhatók, amelynek képviselői megmaradtak a festészet és szobrászat hagyományos keretein belül.

## A FOTÓ

### A fotó a képzőművészetben

„Aki lát, az maga a vulva. Tehát a vulva nézi a leselkedőt” – írja Lyotard.<sup>1</sup>

Mivel a látás pszichoanalitikus szerkezetének megértése nagyon fontos része, volt munkámnak, ezért a fotók tárgyalását is ezzel az elmélettel kezdem. Szükséges a *geometrikus látás* és a *pszichoanalitikus látás* különbségének a vázolása.

A *geometrikus látásban*, vagy a hagyományos *perspektivikus látásban* a kép a retinán rögzül. A tárgyról a szem egy pontjába perspektivikusan összefutó fénysugarak a retinán képzik a képet. A látás pszichoanalitikus értelmezésének megjelenésével a geometrikus látás és a retinán kioldódott kép elképzelése időszerűtlennek bizonyult. A pszichoanalízis szerint a látás nem fejeződik be a retinán. A látásban a pszichoanalízis felfedezte a tudatos és a tudatalatti jelenlétét. Lacan a tekintetet *gaze*-nek nevezte, és abban a vágy jelenlétét hangsúlyozta. Még Lacan előtt Walter Benjamin is írt arról, hogy a modern szubjektum tekintete (a *gaze*) kielégítetlen. Engem pedig 1974-től a *látás gender-specifikussága* érdekelt, pontosabban a látásban rejlő vágy gender-specifikussága. Az én vágyamnak, a nő vágyának a kifejezhetősége. Az *egyetemes látás* és az *egyetemes művészettörténet* nemekre jellemző lehetőségeit feszegettem, ezért volt fontos számomra a képzőművészeti diskurzus *gender-specifikus tekintete*.<sup>2</sup>

A nézésben a nézett személy tárggyá alakul. És a nézésben a nézett tárgy a nézésre reagálva, annak elvárásai szerint viselkedik, vagy annak megfelelően *mutatja magát*. Mivel az alany azt képzei, hogy lát, ugyanakkor ő is egy látott tárgy, ez a felfedezés a látás megértéséhez újabb nézőpontok felállítására adott lehetőséget.

<sup>1</sup> Jean-Francois Lyotard 1977, 137–138 oldal. Duchamp *Adva vannak (Etant Donnés)* című munkáját elemezve Lyotard ugyanebben a tanulmányában a vizuális képhez a tudatalattit kapcsolva és terminológiát teremtve, erre a jelenségre a „discours/digure” kifejezést használja. Walter Benjamin *On some motifs in Baudlaire*, London 1973, pp. 185-186 oldal írja: „the modern subject is to experience in a state of shock that an expectation running up man’s gaze is not fulfilled.”

<sup>2</sup> A tekintet, a *gaze* egy terminus. A képzőművészeti diskurzus- vagy a tudományos diskurzus tekintete, vagy a képzőművészeti- a tudományos *gaze*, ahogy a tudomány látja és ábrázolja a valóságot. A tekintet, vagyis a *gaze*, függ a néző vágyától, és mivel a férfi vágya különbözik a nőétől ezért gender specifikus. *Gender-specifikus tekintet*. A kérdés, hogy hol van az én vágyam, amikor a ruhátlan nőt rajzolom, vagy miért viselkedek a rám irányuló férfitekintetek súlya alatt másként, és hogyan lehetne a férfiak és a kollégák rám irányuló tekintetét jobban arra irányítani, amit csinálok. Azon kívül megzavart az, amikor nézve voltam. Magamat akartam fegyelmelni, hogy a férfitekintetek vágyát ne akarjam kielégíteni, hogy több hely jusson a saját vágyam kifejezésére. Azt szerettem volna, hogy én tudjak gyönyörködni abban, amire én vágyom, és ne zavarjon meg az, amikor a nézettségben a rám irányuló tekintetnek eleget akarok tenni.

(Ez a felfedezés a gaze- vagyis a látás-elmélet alapját képezi.)<sup>3</sup> Az „én” nemcsak lát, hanem egyben nézett tárgy is – a látás megváltozott dimenziójának keretét szolgáltatja az, hogy a pszichoanalitika összekötötte a látást a vággyal. A látásnak ebben az értelmezésében használatos a gaze (tekintet) kifejezés.

A szem gyönyöre a tudatos ego elnyomó hatásával egyidejű, és egyben az ego része is. *Érzéki nyomás* van a vizuális szervben, a szemben. A fényképezőgép, a *tudatalatti optikája* ugyanúgy működik, mint ahogy a pszichoanalízis kezeli a tudatalatti impulzusokat. A fényképezőgép lencséje behatol a szimbolikus világába is – oda, ahová a pszichoanalízis helyezi a valóságot –, átszeli a tudatost és a tudatalattit, és ezáltal behatóan megmutatja a tudat alatt meghúzódót is.

Walter Benjamin használta először az *optikai tudatalatti* kifejezést, amikor Muybridge fotóira gondolva arról beszélt, hogy a meztelen szem nem tud behatolni a mozgás részleteibe úgy, ahogy azt a fényképezőgép és a fotó tudja tenni a lassított képen és a nagyításon keresztül. A fotó feltárja a titkot. A fotón keresztül fedeztük fel az optikai tudatalattit, ugyanúgy, ahogy az ösztönös tudatalattit a pszichológián keresztül.<sup>4</sup>

A tudatalatti látásban való jelenlétét a Lyotard fejtette ki bővebben, és odáig fokozta, hogy Duchamp *Adva vannak (Etant donnés)* című munkáját elemezve kijelentette, hogy abban a rendszerben a leleskedőlyuk és az enyészpont szimmetrikus. Az enyészpontban a vulva van, és ez a leleskedő szemnek a látványossága. A leleskedő szem azt gondolja, hogy a vulvát látja, pedig a vulva látja őt. Lyotard azt állítja, hogy a vizualitás, amelyet Duchamp ajánl, nem konceptuális, hanem érzéki/testi.<sup>5</sup>

Amikor a tekintet a képen rögzül, akkor a kép nemcsak a tudatosat, hanem a tudatalattit is rögzíti. A fotó és a festmény „képe” között a különbség könnyen felismerhető. Másként rögzül a tekintet a festményben, mint a fotóban. A szem

<sup>3</sup> A világ látványosságai között mi magunk is nézett létezők vagyunk, mutat rá Merleau Ponty, amit *Phenomenology of Perception* című könyvében ki is fejt, szerinte a látásban a „szem” elvárásai által irányított, mozgása és valamire szegeződése, állandó alapvető jelenléte teljesen szándékolt. A világ látványosságai ebben az értelemben úgy tűnnek számunkra, mint a „látott minden” vagy a „minden, ami látott”.

<sup>4</sup> Walter Benjamin, 1931/1979, 240–257; vö.: 1936/1969, 235–237. Idézet saját fordításban. 1980-ban *Angelus Novus* címmel a Magyar Helikon kiadta Walter Benjamin írásainak fordítását, melyek között *A fényképezés rövid története* is szerepel. Ott a fenti idézet fordítása a következő: „A fényképezés és különböző segédesszközei: a kimerevítések, nagyítások, azt tárják fel a számára. Ahogy a pszichoanalízis segítségével az ösztönös-tudattalan, úgy ismerjük meg a fényképezés révén az optikai-tudattalant.” 695. o.

<sup>5</sup> *Les TRANSformateurs Duchamp*. Galilée, Párizs, 1977, 137–139. o. Ezt a Lyotard-féle elemzést nem ismerve, az *Identifikáció* című munkám 1975-76-ban ugyanazt a viszonyt vetette fel. Viszont az én munkámban a néző és a nézett, mindkettő maga volt a vulva, míg Duchamp-nál a néző talán a falloszt is birtokolhatja, amikor a vulva nézi. Amikor én néztem a vulvát – a nőmodellt –, az pedig engem nézett, így egymás látását kioltva, kiradíroztam őt is és magamat is – megszüntettem, kiradíroztam magamat.

elképesztő gyorsasággal alkotja a képeket, a festmény vagy a rajz pedig folyamatában szintetizálja a nézésben felfogott képek sorozatát, és egy összegezett képpé alakítja azokat. A fotó pedig a pillanatok sorozatát is képes rögzíteni.

A modern kor sokszorosítási technikája, a fénykép, a művészet fókuszába kerülve sorozatként is rögzíti a látás momentumait, mint például Muybridge fotói. A korai modernizmus fotóiból leginkább a dada és a szürrealizmus képei érdekeltek, mivel azok aspektusai a képalkotás szempontjából újnak tündek. Max Ernst fotómontázsai kapcsán az erotikus látás és a látásban feltételezett vágy, valamint az azzal összekapcsolható asszociációs rendszer volt számomra fontos. Marcel Duchamp Rose Sélavy alteregófotói pedig egy szexuálpolitika lehetőségére hívták fel a figyelmemet. Ezeknek a művészeknek a fényképeit a konceptuális művészet és a kortárs fotó előfutárainak látom, a bennük meglátott lehetőséget a 70-es évekbeli fotóimban használtam először majd a 80-as években tovább dolgoztam rajtuk. A korai modernizmus fotóhasználatát eltér a konceptuális fotóhasználatától, és mégis annak kontinuitásaként fogom fel. A kettő öröksége, a korai modernizmus fotói és a konceptuális művészeti magatartás a fotó médiumában együttesen hatott fényképhasználatomra. Ugyancsak konceptuális magatartásom és művészetem előzményének látom az általam konceptuális művészetként felfogott – és az „erős, esszenciális konceptuális” – munkák hatását is, amelyek szerepet játszottak művészetem alapjainak lefektetésében.<sup>6</sup>

Moholy-Nagy László fotógrammjaiban pedig azt találtam érdekesnek, ahogyan a valóság és a kép viszonyát átértelmezte, a tárgyat és annak képét egy újabb összefüggésben láttatta. Az ábrázolás és a *valóságra való hasonlóság* kérdése a fotógrammban megváltozott. A fotógramm megszüntette a perspektívát. A festészetben használt illuzórikus másolást kiküszöbölte, a tárgyat és annak a fényképét mégis közvetlenül összekapcsolta. A fotópapírra helyezett valódi tárgy fényképe, fotógrammja a valósághoz kevésbé hasonlít, mint az illuzórikusan és perspektivikusan megszerkesztett kép, amit a fényképezőgép lencséje hoz létre, illetve amit a tárgy perspektivikusan megszerkesztett rajza vagy festménye foglal magába. A lencse és az annak segítségével létrehozott perspektivikus kép kiiktatásával, a három dimenzió illúzióját is megszünt, míg a tradicionális rajz vagy a festmény ugyanúgy, mint a lencsén keresztül készült fotó összekötötte a perspektivikus ábrázolás által

<sup>6</sup> Az ötvenes és hatvanas évek konzervatívabb késő modernizmusa a hagyományos képzőművészeti médiumokat egymástól elhatárolta. Ez a késői modernizmus a festészetre és a szobrászatra koncentrált, s perifériáskan kezelte a fotót, míg a korábbi modernizmus, a korai tízes és húszas, harmincas évek modernizmusa a festészetet, szobrászatot, fotózást és szöveget együtt és egyszerre használta, az egyik médiumból a másikba szabadon átjárva. Erre főként a szürrealizmusban használt montázs is példa lehet.

létrehozott képet azzal a tárggyal, amelyről a képet képezte. A fotógramm a képalkotás újfajta technikáját és elméleti lehetőségét nyitja meg. Ebben az eljárásban a tárgy és annak képe másként képződik, mert a tárgy közvetlen nyomata képezi annak fény-képét a fényérzékeny papíron. A fotógrammon a kép kétdimenziós, és kevésbé hasonlít a tárgyra, nem kelti annak perspektivikus háromdimenziós illúzióját, ugyanakkor a fotógramm a tárgy nyomata.

Művészetem, amely a háromdimenziós reprezentatív festészen nevelődött, és képzőművészeti látásmódom, amely a műtermi festészetből és a modell utáni rajzolásból indult ki, a fotóban talált lehetőséget a felmerült képzőművészeti problémáim megoldására. Az ábrázoló (reprezentatív) festészeti és rajzolási tradíciótól való elfordulásomat nem formális kérdések megoldásának igénye sürgette, hanem inkább a perspektíva és a geometrikus látás, (amelyet a tér és a realitás illúzióját keltő, ábrázoló festészet használt) valamint a pszichoanalitikus látás különbségének a felismerése.

A hetvenes években a fotóban nem a formai lehetőségek megoldása érdekelt – Jan Dibbetshez hasonlóan, aki a perspektíva törvényeinek megkérdőjelezését és korrigálását a festészet viszonylatában hozta létre –, hanem sokkal inkább a látásban burkoltan megjelenő vágy (hogyan nézi a meztelen nőmodellt, hogyan ábrázolja a női testet a férfi és a nő), és a reprezentáció mögött meghúzódott tekintet (*gaze*) megértése hajtott. Fotóhasználatomban nem a modernista fotószemlélet formai kérdéseire kerestem a választ, hanem az újfajta látás értelmezési lehetősége érdekelt. Mivel az *egyetemes férfitekintetben* felfedeztem a vágyat az aktmodell, a meztelen női test iránt, a gondolat kifejezése során került kutatásom középpontjába a genderszerepem értelmezése és e feladat kibontásához használtam a fotót.

A hetvenes évekbeli fotóhasználatomon keresztül inkább a kép és a képmás jelentésének, valamint az ábrázolás-reprezentáció tradicionális kánonja mögött meghúzódó képzőművészeti diskurzusnak a számomra is kielégítő megértését kerestem. Fotóhasználatom által nem a természet utáni festészet geometrikus látásra alapozott formális elemeire utaltam vissza, és nem a fényképezőgép lencséjének hasonlóan perspektivikus képszerkesztését elemeztem, mint Dibbets, Oppenheim, Baldessari. Ez a szándék távolabb állt tőlem, mint az, hogy feleletet találjak arra a kérdésre: a diskurzus hogyan ábrázolja a nőt, hogyan jelenik meg a nő a diskurzusban. Továbbá azt is kerestem, hogy milyen a kapcsolatunk van nekem ehhez.

1974-ben számomra sürgetőbb feladat volt a női test reprezentációja, és ezen belül saját (nő)testem, és az *én látásom ábrázolása*, amelynek mélyén ugyancsak vágyaimat láttam meghúzódní. De mielőtt a gender-szerepek különbségének feltérképezéséhez fogtam, a diskurzus mélyén meghúzódnó tradíciót kellett fotómunkáimmal leltárba vennem.

A késői modernizmus művészettörténészei a fényképben többnyire nem látták meg a képzőművészeti lehetőséget. Ezt a jelenséget jól összefoglalja Clement Greenberg véleménye, akinek egyetlen írása készült a fényképezésről, 1946-ban, Edward Weston fotói kapcsán. Ebből kiderül, hogy Greenberg a képzőművészet kontextusában használt fotót erősen limitálta, a médiumban rejlő művészeti lehetőséget nagyon beszűkítette. A fényképet úgy fogta fel, mint a dokumentáció eszközét. „A fénykép leginkább transzparens médium, amelyet az ember talált fel. Talán ez az oka annak, hogy olyan nehéz transzcendentálni, mivel legkézenfekvőbb, egyben művészeti funkciója a dokumentáció.”<sup>7</sup>

Greenberg nézőpontja a fénykép médiumának a lehetőségét a realizmusra és dokumentációs funkcióra redukálta, míg a festészettől ennek pontosan az ellenkezőjét kérte számon. A fényképtől elvárta, hogy emberi (dokumentációs) vonatkozása legyen, aminek mintapéldáját Walker Evans fényképeiben látta. Weston fényképeit ugyanakkor öncélúaknak találta, mivel a művész túlzottan a médiumra koncentrált, ezért a kritikus úgy ítélte meg, hogy a fotó nem töltötte be valódi funkcióját, a dokumentációt. Greenberg a fotóban nem tűrte a médium formai értékeinek kifejtését, ugyanakkor azt a festészettől elvárta. „Amennyiben a fénykép a mediális létezésére koncentrált, akkor visszaesik az ön-szintjére”<sup>8</sup> – amit Greenberg nem talált képzőművészeti feladatra alkalmasnak, és modernista szemlélete nem értékelt. Greenberg 1946-ban kritikusan kezelte a fénykép médiumából fakadó művészeti lehetőségeket, míg 1930-ban Beaumont Newhall, a MOMA fotókurátora már kialakította a modernizmus formalista elméletét a fényképről, John Szarkowszki, a MOMA fotógyűjteményének igazgatója pedig 1966-ban megalapozta a modernista formalizmus festészethez hasonló ideológiáját. Ezt *A fotográfus szeme* című, 1966-os katalógusba írt esszéje bizonyítja.<sup>9</sup>

Ugyancsak a hatvanas években több konceptuális művész azt nyilatkozta, hogy a fotó számukra érdektelen, és csakis az ideák dokumentálására használják.

<sup>7</sup> Clement Greenberg 1947, 60.

<sup>8</sup> Uo.

<sup>9</sup> John Szarkowszki 1966, 12.

Mivel a konceptuális művészet határvonalat szeretett volna húzni saját művészete, illetve az anyagokat használó pop-art és minimalizmus között, ezért a konceptuális művészek számára fontos volt az anyag lényegtelenységének a hangsúlyozása. A konceptuális fotókat a művészettörténészek is le akarták választani a fotó művészettörténetéről, határvonalat húzva a konceptuális fotók és a képzőművészeti fotók között. Az esszenciális vagy korai konceptuális művészek és a velük foglalkozó művészettörténészek igyekezete ellenére a konceptuális művészet fotóhasználatára mégis nagy hatással volt a fénykép médiumára is.

Míg LeWitt és Kosuth leértékelte a fotó jelentőségét, Jan Dibbets, John Baldessari és Oppenheim egyértelműen a médium formai lehetőségeit feszegették (például Dibbets 1969-es vancouveri perspektíva-korrekciói, a *Négyzet a fűben*). Ez a fotó azt hangsúlyozza, ahogy a lencsén keresztül a fénykép a perspektíva segítségével átfordította a háromdimenziós teret kétdimenzióssá. Dibbets fotója ezt megfordítja. A művész a valóságot átalakítja, a négyzetet trapézzá teszi, amikor a fűvet kivágja, így azt a kamera a perspektíva segítségével egy tökéletes négyzetté alakítja át. Dibbets 1970 őszén, az *Avalanche* I. számában megjelent interjújában a rögzített képlátásra utalt, és a festészetről beszélt, s mégis a munka nézője arra kényszerül, hogy a fotografikus perspektívára gondoljon, amely a mű médiuma. A fotók címe – *Correction* (Korrekció) – külön felhívja a figyelmet arra, hogy amit a kamera eltorzított, azt a művész korrigálta. Dibbets nem tartja fontosnak azt, hogy fotót használt, sőt a fotóról beszélt, de a festészetre hivatkozott.

John Baldessari, akárcsak Jan Dibbets, a festészetre hivatkozik, amikor a fotót használja. Ellentmondást látok abban, hogy a fotót és a fényképezőgép lencséjének perspektíváját használják a festészet háromdimenziós illúziójának az értelmezésére, miközben a fotó médiumának használatát mellékesnek tartják. Az *Olvasó helyzet másodfokú leégéshez*<sup>10</sup> című Oppenheim-fotó készítője egyik performanszát dokumentálta, ugyanakkor egy interjújában a művész a festészetre hivatkozott: „a munka gyökere a színváltozásban van. A festők mindig mesterségesen erőltetik a színaktivitást. Én megengedtem azt, hogy festve legyek, a bőröm pigmentálódott.”<sup>11</sup> A mellére sült könyv négyzete az interjújában a monokróm festményre utal. Ugyanakkor a mű egy fotó. Attól függetlenül, hogy az említett konceptuális művészek

<sup>10</sup> *Reading position for second degree burn. Stage I. Stage II. Book, skin, solar energy. Exposure time 5 hours. John beach, 1970* [„Olvasó helyzet másodfokú leégéshez, I. Fokozat, II. Fokozat. Könyv, bőr, napenergia. Expozíciós idő 5 óra. John-strand, 1970”].

<sup>11</sup> Willoughby Sharp interjúja a művésszel in: *Studio International* 182, 938. szám, 1971. november, 188. o.

nem fotót akartak létrehozni, mégis a fotó médiuma által nyújtott lehetőség kereteinek kérdését feszegették.

A hetvenes évek fotóhasználatában közben jómagam nem speciálisan a festészetre gondoltam és utaltam, inkább a művészettörténeti diskurzus egészére. A fotó médiumát fontosnak tartottam, mivel annak technikai lehetősége gondolataim és elméleteim kifejezésében segítettek, és egyben általa demonstrálhattam a főiskolai, és általában a tradicionális szemlélettől való elhatárolódásomat. Az 1979–80-as *Átlóeltérítés* fotóiban és fénymásolataiban ugyan a lealapozott festővászon átlójaként használok ruhátlan testemet, de itt is inkább a patriarchális diskurzus [képzőművészeti és azon belül festészeti] egészére hivatkozom, mint a festészet szín- vagy perspektivikus problémáira. Mivel a főiskolai (szobrászati, festészeti, grafikai szakosodás) nem tartotta egyenrangúnak a fotót a festészettel és a grafikával, ezért a fotó képzőművészeti használata szembeszegülés volt a főiskolai előírt rendszerében. 1975-ben ezért is lett fontos számomra a fotó, mert a médium használata által nemcsak képzőművészeti diskurzus, hanem a főiskolai művészeti oktatás limitáló normáinak kritikáját is kifejezhettem.

Összegezve: a hatvanas–hetvenes években a konceptuális művészet fotóhasználatában a médium transzformálódott, és más jelenségek mellett szembehelyezkedett a késői modernizmus fotószemléletével is. A korai modernizmus törekvéseinek és fotóhasználatának általánosabb beolvasztásán keresztül a fotónak új dimenziókat adott.

A fotót, a videót, a performanszt stb. a konceptuális művészet a képzőművészet fő médiumaként használta, annak ellenére, hogy sok konceptuális művész hangsúlyozta az anyagtalanság fontosságát, azaz szándékuk szerint nem videót és nem fotót akartak létrehozni, hanem az ideájukat dokumentálni. Mivel a konceptuális művészet a hagyományosabb médiumoktól – festészet, szobrászat – elfordult, hogy érvényt szerezzen kortárs vizuális médiumoknak, vagy ahogy a fenti példák mutatják, az ideának, a konceptnek. Eközben a konceptuális művészet újabb médiumokkal – az élet különböző területeiről és különböző diskurzusokból beemelt textuális és vizuális elemekkel – tágitotta ki a képzőművészet késői modernizmus által leszűkített kereteit, és ennek médiuma gyakran a fotó volt.<sup>12</sup> A hetvenes években

<sup>12</sup> A konceptuális művészet inspiráló hatása ellenére sem változtatta meg az intézményesített modernizmus pozícióját. A konceptuális művészet sem a hatvanas–hetvenes években, sem pedig a hetvenes évek után nem vált általánosan elfogadott szemléletmóddá. Sőt rendkívül erős ellenállást kellett leküzdenie a modernizmussal szemben. Ezt az ellenállást a képzőművészeti kereskedelem és a gyűjtők ízlése is befolyásolta. Ez az általános ellenállás okozhatta azt, hogy a konceptuális művészet csak nagyon kis mennyiségben került a múzeumokba.



számomra is a fotó adott lehetőséget ideáim és elméleteim kifejezéséhez, munkáimban kidolgozhattam egyben a fotó használatának specifikus lehetőségeit is, mint például a kép sorozatokat, és a képek átfedéseit.

A nyugati művészetben a képzőművészeti modernizmus szemléletének általános elfogadottsága miatt a kritikai szándékkal használt fotó, mint képzőművészeti alkotás csak sokkal később – a posztmodern elméletekkel megtámogatva –, a nyolcvanas évek végén vált intézményesítetten elfogadottá, holott a korai modernizmus és a konceptuális művészet már évtizedekkel azelőtt használta.

Erre a konceptuális magatartáson alapuló konceptuális hagyományra épülve és a médiumhoz való speciális viszonyon keresztül formálódott saját fotóművészetem, Cindy Sherman *Untitled Film Stills*jéhez („Cím nélküli filmes állóképek”) hasonlóan és azzal egy időben, arról nem tudva. Az *Individuális mitológia* fotóit 1975-ben kezdtem el, és 1975–1977 között készültek, míg Cindy Sherman 1977-ben készítette a „Cím nélküli filmes állóképei”-t. Magyarországon nem tudva róluk, saját nőképem megformálását keresve, magamat fotózva, mint szabad tánccsnőt, alakult ki fotóhasználatom Cindy Sherman fotóihoz hasonlóan, aki a hollywoodi image-teremtés hőskorában talált referenciát a nőkép-teremtéshez, míg én a szabad tánccs művészeit archiváló fotókban.

Cindy Sherman, Barbara Kruger, Sherry Levine, Louise Lawler amerikai művésznők az amerikai fotómodernizmusra és a konceptuális fotóörökségre építve hozták létre a hetvenes évek végétől fotómunkájukat. Ugyanúgy, mint én Magyarországon az 1975-től kezdődő években: *Individuális mitológia* (1975–77, Budapest), *Akt* (1977, Budapest), *Pornográfia* (1979, Amszterdam), *Közhelyszimbólumok* (1976–77, Budapest), *Szempillantás és sóhajlás* (1977, Budapest), *Szituáció I.* (1977, Budapest), *Átló-eltérítés* (1980, Torontó, Budapest), *Megpróbálok átlátszó lenni* (1980, Torontó), *Szituáció II.* (1979–80, Torontó), majd a nyolcvanas években: *Végtelen disztópia* (1984-től máig, Budapest, New York, Amszterdam, Bécs, Philadelphia és sok más város), *Medikai Vénusz* fotósorozat (1977–1999, Budapest, New York, Bécs, Zürich stb.), a kilencvenes években: *Az Én fabrikálása: Medikai Erotika*, *Az Én fabrikálása: A Test-Én* (Budapest, New York, Amszterdam, Bécs, Zürich stb.) és a *Szép és fiatal* (1997, Budapest) installáció sorozataimban használt fotókban.

Magyarországon a hivatalos képzőművészetet a kultúrpolitika szakosította, (festészet, szobrászat, grafika), illetve a „fotóművészetet” elkülönített

adminisztrációval kezelte, s a '70-es években a képzőművészettől elszigetelve, külön álló „fotó szak”-ban izolálta. Ezek főként szociofotók voltak, melyeket az állam támogatott kiállításokkal és vásárlással.

Magyarországon a fotókat a hivatalos művészetkritika a realitás, az élet dokumentációjaként értelmezte, és ez nem állt messze a greenbergi felfogástól. Ezért a fotók reprezentációs vagy formai értelmezése fel sem merülhetett a politikai, illetve a szociológiai „tartalom” mellett. A dokumentációs fényképekkel párhuzamosan léteztek ugyan úgynevezett művészfotók, de ezek érzéki esztétizálást használtak ismételt és újraismételt klisékkel megterhelten, és nem foglalkoztak a médium értelmezésével. Ezek a „művészfotók” a „képzőművészeti zsánerekre” redukált tájfotók, csendéletek és aktfotók voltak.

A jaltai értekezlet után az ötvenes- hatvanas években a kelet-európai politikailag ellenőrzött művészet-és fotó gyakorlatában a kormány által *támogatott* társadalmat ábrázoló fotók didaktikusak és idealizáltak voltak. Később a hetvenes években *szociofotók*ban bizonyos *hivatalos társadalomkritikát* is megengedte. A *kommunista önkritika* ekkorra már valamiféle marxista-leninista gondolkodáson belüli, a Szociológiai Intézet által hivatalosított kritikai szemlélet is átengedett. Az Eötvös Tudományos Egyetem megalakult Szociológiai Intézet legalizáló hatására kritikusabb szemléletűbbé váltak a *szociofotók*. Ez vált az elfogadott (megtúrt) és egyben a támogatott hivatalos kritikai fórummá. A *szociofotó* a politikailag irányított idealizált társadalom ábrázolástól valamelyest eltérhetett (pl. cigánykérdést felvetette, viszont az uránbányákban dolgozókról és nem állítottak ki fotók). Ugyan akkor a „formai kísérletek öncélúságának” kritikája nem változott. A forszírozott politikai késleltette a fotók képzőművészeti használatának kifejlődését is, és komoly fáziseltolódást okozott abban. A fotó nem lehetett a képzőművészet szerves része, annak ellenére, hogy a '70-es években fotóművészetnek nevezték. A fotók társadalom ábrázoló funkcióját a médium meghatározó funkciójának tartották. A valóság és a reprezentáció szétválasztása a médiumban ilyen körülmények között nem igazán jöhetett létre. A modernizmus marxista kritikájának késleltető hatása a fotó képzőművészeti használatára, egészen a hetvenes évek elején megjelenő konceptuális művészet kirobbanó népszerűségéig jelentős volt, ugyanakkor társadalomábrázoló funkciója miatt a szociofotó fejlődött.

A fotó médiumának problematikája a magyarországi korai modernizmusban (1945 előtt), majd a konceptuális művészetben újból felmerült, és mindkettő bázist szolgáltatott későbbi fejlődéséhez.<sup>13</sup>

A Magyar Képzőművészeti Főiskola oktatásában a hetvenes években a fotót a képzőművészetről leválasztva, a reklámgrafikán oktatták. A grafika- és a festőosztályok nem tartották képzőművészeti médiumnak, sőt használatát a képzőművészetben belül elleneztek. Amennyiben év végi vizsgakiállításon a „mester” tanácsa ellenére használta a hallgató, akkor ki is rúghatták. A fotó használata még a grafikán is szembeszegülésnek minősült.

A nyugati képzőművészetben a fotó használata és annak elméleti értelmezése korszakonként változott, és állandóan visszatérő kihívást jelentett a festészet és a szobrászat számára. A nyugati modernizmus későbbi korszakában viszont olyan változásokon ment át, amely Magyarországon, Kelet-Európában (a jaltai értekezlet döntése után), ugyanazon időben nem történhetett meg. A 20. század elején, az „avantgárd” részeként a korai modernizmus a fotó, mint médium használatának fontos lehetőségeit térképezte fel – például a kelet-európai művészek közül Moholy Nagy, Kassák Lajos, El Lissitzkij, Nyugat-Európában Man Ray, Marcel Duchamp stb. Ebben a korai szakaszban (1945 előtt) a kelet-európai részvétel jelentős volt.<sup>14</sup>

A hetvenes években a konceptuális művészet a fotó újszerű használatának lehetőségét tárta fel, amelyben új funkciót is kapott: eseményt- és performansz-rögzítés, dokumentálás. Valami olyat dokumentált, ami nem volt az élet vagy a valóság eredendő része, és ami egy mesterségesen létrehozott művészeti valósághoz tartozott. Egy ideát, konceptet reprezentáló performanszot vagy eseményt rögzített. Ez még akkor is igaznak bizonyult, amikor a performansz csak a fényképezőgép számára lett előadva. A fotó ezzel megváltoztatta jelentését. Gyakran egy fotó létrehozása indította el egy performansz létrejöttét. Ezért a személyes nézőpontot és tapasztalatot is képviselhetett.

Ezeknek a konceptuális szándékkal készült fotóknak a kivitelezése technikailag nem volt tökéletes, nem voltak szuperfotók. Bizonyos kivétellel talán amatőr felvételekként lehetne őket meghatározni, vagy konceptuális jegyzetekként. Ezek a fotók a konceptuális képzőművészet többi alkotásához hasonlóan inkább

<sup>13</sup> A cenzúra megnehezítette és akadályozta a korai modernizmus helyi örökségének a megközelíthetőségét. Például Moholy Nagy fotogrammjai, vagy Kassák fotómontázsai csak harcok által kerülhettek bemutatásra a hatvanas és a hetvenes években.

<sup>14</sup> A korai „avantgárd” mozgalmak a fotóban a képzőművészet újabb és újabb használati lehetőségét fedezték fel. A fotó megjelenése azt az elképzelést is kialakította, hogy talán a festészet meg fog szűnni.

mediális határokat feszegető koncepciók vagy akció-dokumentációk voltak. A fotók esztétikai és technikai kivitelezése másodlagos volt a koncepthoz viszonyítva. A képek általában kisméretűek, szemcsések és rossz minőségűek.

A hetvenes években én is különböző funkcióban használtam a fotót pl. (1) performansz-dokumentációként az *Individuális mitológiában*. De a fotónak más szerepet is adtam: (2) appropriáltam. Archív fotókat kutattam fel, és (3) fotókat reprodukálva, újrahasználtam azokat; mint például az *Individuális mitológiában* a szabadtáncosok fotóit, az *Akt* kiállításban az aktmodell-beállítások fotóit, a *Pornográfiában* pedig a pornómagazinok képeit. Majd (4) egymásra vetítettem és (5) magamra vetítettem, mint az *Individuális mitológia* vagy a *Pornográfia* című munkáimban. Átfedésbe hoztam a képeket. A fotókat nemcsak mint performanszrögzítő képeket, hanem mint appropriált és az általam újraértelmezett „valóságot”, illetve mint újraértelmezett reprezentációt állítottam ki. Amikor pedig az appropriált fotókat magamra vetítettem, akkor jelentésének egy újabb rétegét hoztam felszínre. Pontosabban én, mint nő – az előttem már létező nő-reprezentációk magamra vetítése által – egy már meglévő jelentésréteget vetítettem a női testben való létezésemre, saját testemre.

A performansz és a tánc(performansz) képzőművészeti tevékenységembe emelve hozta létre az *Individuális mitológia* és az *Akt* fotóit.

A fotót még úgy is használtam, hogy az engem körülvevő (6) tárgyakat a fotózás által leltárba vettem, mint közvetlen környezetem portréit, ezáltal környezetem jelentését feltérképeztem. Például a *Szituáció* című fotósorozatomban, amelyben helyzetem feltérképezéséről leltár formájában kívántam képet adni. A szituációról úgy vallottam, ahogy 1976-ban érzékelttem a helyzetemet, amelyben a művészetem létrejött. Ennek szellemében születtek meg a *Szituáció* című munkám fotói 1976-ban, a *Közhelyszimbólumoké* 1976–77-ben, és később, 1984-től napjainkig, a *Végtelen disztópia* fotói is.

Itt a *Szituáció* és a *Közhelyszimbólumok* fotóit és ofszet-fotóit részletezem. Azokat a fotókat, amelyek a performanszok során készültek, majd a későbbiek folyamán tárgyalom, az *Appropriált fotó*, *appropriált „Én”* és a *Performanszok és videók 1975–1980* című fejezetben.

A *Szituációk* (1976) című fotósorozatomban lényegében a körülményeim felmérése volt. Főiskolai környezetemet fotóztam le, mintegy utalást arra a helyre és arra az időre, s a tárgyakra, amelyek akkor körülvettek és a tudatomat formálták. Ezek

a fekete-fehér képek a főiskola tárgyairól és környezetéről az én szituációmát jelenítették meg. Ebben a sorozatban más „történelmet reprezentáló tárgyakat” is fotóztam. A *Szituációk* sorozatból azokat a képeket nagyítottam fel 50 x 70 cm-es méretre, amelyek a főiskolán készültek. Ebből a sorozatból hat darabot kiemelve, azokról szitanyomatot is készítettem. A grafikai tanszék hagyományos nyomógépeit és a rézkarcoló műhely egyes tárgyait, mint a hagyományos akadémiai oktatás eszközeit, körülményeit ábrázoltam, hogy általa a művészeti gondolkodásomat formáló környezetemet felmérjem.

Ezek a munkák nem dokumentációs szándékkal készültek, hanem azért, hogy szituációmát, kulturális-, politikai-, képzőművészeti környezetemet felmérjem, és általuk megmutassam. A *Szituáció* című fotósorozatban a környezet és a szubjektum egymásra hatásával foglalkoztam, és az azok közötti összefüggéseket kerestem.

A *Közhelyszimbólumok* (1976–77) című, 7 darabos ofszet-sorozatomban összefügg a *Szituációk* című fotósorozatomban szándékával, vagy mondhatnám, egyenes eredménye volt annak. A Rózsa presszóban bemutatott *Szituáció* című videó is ehhez a gondolatkörhöz tartozik. A *Közhelyszimbólumok* sorozat képei: 1. *Az ablak* (homályos kilátás a főiskolai műtermem ablakából); 2. *A szék I.* (szemből); 3. *A szék II.* (oldalról); 4. *A kés* (felülről és oldalnézetből); 5. *A zászló* (zászló a Reichstagon); 6. *A ketrec I.* (a kalitka üresen, mint a bezártság szimbóluma); 7. *A ketrec II.* (a ketrecbe zárt (ön)magam, ahogy a karperecemet, mint egy bilincset leveszem a csuklómról). A sorozat 7. darabja áthidaló szerepet kapott a *Közhelyszimbólumok* és az *Individuális mitológia* című munkáim között, mivel a túltöltött szimbolikus jelentésű tárgyak közé magamat, illetve a testemet is beleillesztettem. A ketrecbe való bevonulásom és a karperec, mint egy bilincs levétele, főiskolai performansz keretében történt meg. A *Közhelyszimbólumok* sorozat rózsaszín alakra nyomtatott fekete-fehér ofszetnyomatokból áll. A rózsaszínt, mint alapszínt azért választottam, hogy a tárgyak közhely-vonatkozását, banalitását hangsúlyozzam.

A szék kétségkívül a '70-es évek konceptuális művészetének ismert szimbólumaként jelent meg, míg a Reichstagon a vörös zászló időpontot jelölt. Ettől a pillanattól került szovjet ellenőrzés alá a kelet-európai politikai és kulturális élet. Magyarország a Reichstagon kitűzött vörös zászló és jaltai értekezlet után Szovjetunió politikai és gazdasági gyarmatává vált, még akkor is, ha 45 évig tartó gyarmatosító politikáját kiszolgáló két kormány a Rákosi és a Kádár valamelyest különbözött. A papírvágó kés az elszakadás agressziójára utal, és annak a kegyetlen

történelmi valóságnak a kétdimenziós vetülete, amely örökre meghatározta életemet, és amelytől magamat kívántam elvágni. A ketrec szimbolikája is egyértelmű: annak a szimbóluma, amiben vergődtem, és amiből elvágytam. A ketrecbe szorult önképem pedig még inkább hangsúlyozza a nyilvánvalót: bilincsemet kívánom levenni. Karperecemet lehúdom a csuklómról, hogy átléphessek „*Individuális mitológiám*” keretei közé, s felszabadulhassak.

Én ezt a nyilvánvaló értelmezést soha nem akartam kimondani, mivel arra vágytam – mint minden művész –, hogy megszületik majd egy olyan tanulmány, amely képes a művészetemet értelmezni. Mivel azonban ez 27 évvel a mű születése után sem történt meg, ezért magamat, a művészt, ismét megkettőzve, a vágyott, nem létező művészettörténész szerepében magam fejtem ki a szimbólumokat, amelyek olyan egyértelműek. A szimbolikus „közhelyek”, amelyek művészi pályámat olyannyira meghatározták, szimbolikájukon keresztül utaltak arra a történelmi valóságra, amely életemet és munkáim nézőpontját akkoriban meghatározta.

A fotót, mint „vizuális dekonstrukciót” módszeresen használtam, mind az 1970-es években, az *Individuális mitológiában*, és a *Közhelyszimbólumokban*, mind pedig a nyolcvanas években, a *Végtelen disztópia* című fotósorozatban, és később az abból kifejlesztett, *Kaland a technikai disztópiumban* és az *Én fabrikálása* című installáció sorozatban.

A fotóim, amelyek a performanszaimat dokumentálták, arról leválva fotómunkákká önállósultak, annak ellenére, hogy a performanszaim dokumentálása közben jöttek létre. A fotók tehát egy konceptuálisan megszerkesztett fiktív valóság képei. Leszakadva az élet-valóság dokumentációs értelmezésről.

A konceptuális művészet gyakorlatában ugyan a fotó többnyire performansz-dokumentációs és eseményrögzítő szerepet játszott, de a talált fotó is szerepet kapott benne, túlmutatott a performanszfotó használatán. A talált fotók valamilyen konceptuális jelentés hitelesítésére, vagy hangsúlyozására voltak hivatva. Az új kontextusban gyakran egy másik helyzetre utalnak, vagy egy továbbvitt jelentést hangsúlyoztak.

A konceptuális művészetben a talált fotó használata ötletszerű vagy spontán volt. A talált fotók eredeti jelentésének, ábrázolásának volt fontos szerepe, ezért a jelentés-eltolások, illetve a reprezentációs funkció értelmezése még nem jellemezte. A jelentés eltolási módszer túlmutatott a konceptuális művészetben. Az általam

használt „talált fotók”, pontosabban keresett fotók ellenben újabb jelentéssel terhelték meg a talált és az általam létrehozott fotókat.

A jelentés-eltolás szándékával létrehozott *újrafotózás* vagy appropriálás általánosabb gyakorlata a nyugati művészetben a nyolcvanas évek végére tehető, és újabb művészeti tendenciák, többnyire a posztmodern gondolkodás jelenlétére utal. Annak ellenére, hogy az *Individuális mitológia* és az *Akt* című műveim fotói a hetvenes évek közepén jöttek létre, azokban mégis a dekonstruktív módszer jelenléte jellemzőbb, tehát elemző módszeremet elméletek – posztmodern elméletek – hiányában, a körülmények ellenére, szisztematikusan magam alakítottam ki. Ez vonatkozik a hetvenes évekbeli fotóhasználatomra is, mivel a szándékom és a fotó technikai lehetősége segített elméletem kibontakoztatásában.

A fiktív valóság használata – performansz – a konceptuális fotó létrehozásában szerepet játszott, feltételezte a valóság és az ábrázolás közötti rést. A performansz-fotókban a jelentés már a hétköznapi valóságtól és a szociológiai jelentésétől megfosztva hivatkozott a művészeti valóságra. Szándékában ugyan jelen volt az, hogy műként fogta fel magát, de a hetvenes évek konceptuális művészetében alapelveként elfogadott „tárgytalanság” a fotókat a *mediális lehetőségeinek* terén dilettantizmus szintjén tartotta, mivel műtárgyként való használatukat a konceptuális gondolkodás megakadályozta. Ezért ez a feladat a hetvenes évek (esszenciális) konceptuális művészetének háttérbe szorulása után azokra a művészekre maradt, akik ezt a konceptuális tradíciót tovább fejlesztve, kidolgozták a fotó képzőművészeti használatát. A reprezentáció-elméletek filozófiai és kultúrtörténeti értelmezései is hatással voltak a fotók képzőművészeti használatának fejlődésére, pontosabban nagyon sok művész munka közben fedezte fel az elmélet lehetőségeit.

A fotó sokáig, mint a valóság képe értelmeződött, s dokumentációs funkciót töltött be. Végül a művészek (és a filozófia reprezentációs) elméletei kibontakoztattak egy olyan művészeti felfogást, amely a fotónak ezt a valósághoz tapadt értelmezését felszabadította. A felszabadítás által a fotó lehetőséget szolgáltatott az identifikáció és a megváltozott nézőpontok kifejezésére és a képzőművészetben -- a festészettel szembeni marginalizált szerepe miatt -- a kísérletezés eszközévé válhatott.

A fotó képzőművészeti használata egyértelműen kettéválasztotta azokat a művészeket és művészettörténészeket, akik a médiumot használták, illetve értelmezték. 1. A fotók bizonyos használata még mindig a figurális ábrázolás (reprezentáció) hagyományos felfogásán alapul, amely valóságot elsődlegesnek ítéli

meg a reprezentációval szemben – , aminek egyszerűen az a magyarázata, hogy a valóság és annak reprezentálása közötti „rést” nem ismerte fel. Ugyanis az ábrázolt dolgot (kép/fotó) nem választotta le a valóságról. Ezeket a fotókat soroltam a (valóság) *dokumentáció* vagy a *szociológiai* fotó, illetve *szociofotó* kategóriájába. 2. A fotók másik típusú használata, amikor a fotót a művész, mint értelmezhető reprezentációként kezeli, és az ábrázolás jelentésrendszerét, összefüggéseit tartja fontosnak, ezáltal elszakad a valóságtól, és az ábrázolás tudatosan felvállalt rendszerébe használja a képet, ezáltal a mű a képzőművészet részévé válik.

Munkáim, amelyekben felismertem és elemeztem azt a felfedezésem, hogy a szubjektum a kulturális hagyományok által meghatározott, inkább a posztmodernre (mégegyszer, a posztmodern alatt nem azt értem, amit Hegyi Loránd transzavantgarde-ja bevezetett), mint konceptuális magatartásra utalnak. A képzőművészeti diskurzusban a nemi (gender) hovatartozás meghatározottságának felvetése is posztmodern magatartásformát igazol.

A hetvenes években a magyarországi konceptuális indíttatású munkák gyakran használták a fotót, például Hajas, Erdély, Jovánovics, Károlyi, Mauer, Sarkadi (hogy csak néhány nevet említsek). Én szorosabb rokonságot leginkább Sarkadi Péter munkájában találtam, mivel abban felfedezhető a popzenész képének újrahasználása, mint rock'n'roll-modell, a David Bowie-féle pseudo-perszóna. Sarkadi, mint művész, popzenészként ábrázolja és éli meg magát. A szerepmodellek átfedései (képzőművész, popzenész) miatt állt közel munkámhoz. Amennyiben ennek a korszaknak a fotóit elemeznénk, akkor természetesen ez a közeg lenne az, amibe alapvető különbségei ellenére fotóim beleillenek az alapvető konceptuális és elméleti különbségek ellenére mégis látok hasonlóságot saját munkám és Erdély, Hajas, Jovánovics, Károlyi, Sarkadi fotómunkáival.

A felsorolt művészek egyes munkájában saját fotóhasználatomhoz hasonló elemek is felfedezhetők, ugyanakkor azok nem foglalkoztak a munkáim legmélyebb lényegét érintő problematikával. A gender és a szubjektumnak, amelyet én inkább individuumnak nevezek, ezzel összefüggő különböző szempontú determináltságát, és a nőiség nézőpontját pedig egyáltalán nem vették figyelembe.

A hetvenes években készült munkáim és fotóim analitikus, kritikai és egyben teoretikus vonala s főként gender-specifikussága miatt nem vált beilleszthetővé és felismertté a kortárs magyar művészettörténet számára. A fotósorozataim a film-idő narratívus módszeréhez vagy a performansz-idő dimenziójához kapcsolhatók. Mivel



munkáim szerializáltsága az alkotás folyamatát, mint a gondolkodás folyamatát rögzíti, ezért a szekvenciák használata nem formai.

A '70-es években fotómunkáim konceptuális szándékkal készültek Magyarországon, de mivel a reprezentációt, a női test ábrázolásának értelmezését tettem azok fő feladatává, a konceptuális művészetből kifelé mutatnak.

Fotómunkáim központi konceptje az *Én* és az *újrajátszott Én* volt, egyben az ÉN-t a nemi identitás keresésével terheltem meg. A kortárs nyugati nőművészek performanszaiban ugyan létezett gender-kérdés felvetése ez idő tájt – Hannah Willke vagina formájú rágógumikat tapasztott testére, Vali Export pedig performanszában dobozt tett a mellkasára, amibe bele lehetett nyúlni, és meg lehetett fogni a melleit –, de az ő munkásságukról nem tudtunk akkor Magyarországon – én legalábbis nem. Feltételezem, hogy akik ismerték ezeket a munkákat, inkább a performansz médiumát, és nem a gender-kérdés jelenlétét látták meg bennük. A magyarországi és a nyugati konceptuális művészetértelmezés a konceptuális művészet mediális eszközeit tárgyalja, hosszú időn keresztül a gender-kérdés elméleti értékelésének kihagyásával. Hannah Willke és Vali Export fotói is performansz-dokumentációkként készültek, de gender-kérdéssel megterhelve, egyben önálló fotók, önálló videók is.

### **Appropriált fotó, appropriált *Én*; Az Individuális mitológia**

Konceptuális magatartás, dekonstruktív módszer

1974–1977 között, főiskolai tanulmányaim során azt gondoltam, hogy művészeti magatartásom és munkáim a konceptuális irányzatba tartoznak (egy rövid ideig a szituacionisták mozgalmához tartozónak is éreztem magamat), s azok elméletei is hatottak rám, már amennyire az irányzat elméletét és gyakorlatát töredékes ismereteimből fel tudtam építeni. A kortárs képzőművészeti eseményeket és a művészetkritikai cikkeket „szamizdat” fordításokban, például Kosuth, Kunnellis, Gilbert és George, Jan Dibbets, Gordon Matta-Clark, Beuys (a teljesség igénye nélkül) munkáiból, illetve az *Art in America* egyes, kezembe került számainak reprodukciói alapján tudtam követni.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> A konceptuális művészetről az akkor olvasott írásokból Lengyel András és Tolvaly Ernő a *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény I. és II*-ben megjelentette. A&E'93 Kiadó, 1993, 1995.

A főiskolai éveim alatt készült *Individuális mitológia* (1975–77) és *Identifikáció* (1975) című sorozatom elemzése kulcsot adhat „konceptuális” szándékaim megértéséhez, egyben betekintést nyújt dekonstruktív módszerem kivitelezésének folyamatába. Magamat kerestem. Fiatal művészként művészetem kialakításakor tudatosan azt a módszert kutattam, amely helyet ad nőiségemnek, magamban is nőiségem mibenlétét kerestem. A nőiség mibenlétét nemcsak saját művészetemben szerettem volna ábrázolni, hanem igyekeztem azt átfedésbe hozni a nőábrázolásokkal, a diskurzus által meghatározott szerep-modellekkel. Ez fejeződik ki azokban a munkákban, amelyekben saját testemet (táncomat) a női test reprezentációival (a szabad tánccosnők fotóival) hozom átfedésbe.

Az *Individuális mitológia* sorozat inspirálójául többek között az 1975-ben Budapesten bemutatott Isadora Duncan-film szolgált és egy televíziós interjú Dienes Valériával, a magyar szabad táncc ismertetőjével. Lenyűgözött a szabad táncc szimbolikus jelentése. A tánc hagyományos kódrendszerével szemben a szenvedély és érzelem koordinátaiban elképzelt szabad táncc valami olyan modellt jelentett számomra, amelyben megalapoztam képzőművészeti formába ötvözve, a nőiség tradíciójával való szembeszegülésemet. Mivel már hosszú ideje foglalkoztatott a nőiség gondolata, Isadora Duncan munkája és élete saját elképzeléseimhez közel álló modellt szolgáltatott.<sup>16</sup>

A sorozat műveinek alapgondolatát és médiumát már létrehozásuk kezdetén eldöntöttem: magamat és a nőiség helyét szándékoztam meghatározni saját művészetemben és „a művészetben”, illetve a művészeti diskurzusban – elsősorban az *Identifikáció* (1975), az *Individuális mitológia* (1975–77) című sorozatokban, valamint az *Akt* (1977) című munkámban, illetve performanszomban. Ehhez a feladathoz a fotót és a performanszt, a szöveget – nem tradicionális, pontosabban a kommunista képzőművészeti program által nem elfogadott médiumokat választottam.

A Képzőművészeti Főiskola 1976-ban is a szocialista kultúrpolitika ellenőrzése alatt működött, oktatási szabályaitól eltérni nem lehetett, csupán kisebb

<sup>16</sup> Isadora Duncan (1877. május 27.–1927. szeptember 14.) külön életstílusáról volt hírhedt, melyet először önéletrajzában, majd egy filmen (később több filmen) népszerűsített. Valódi hírnevét természetes táncstílusával alapozta meg. Szabványos tánc ellenében állt korának konvencionális balett-felfogásával. Annak ellenére, hogy Duncan tanult hagyományos balettet, és ilyet színpadon is előadott, megkérdőjelezte a tradicionális balett kódrendszerét, és sajátos táncának inspirációját a hagyomány helyett a természetben, például a tenger mozgásában, illetve a görög művészetben és építészetben kereste. Feltételezte, hogy minden mozgás kiindulópontja a *plexus coeliacus* (hasi szimpatikus idegközpont), és a gravitáció erejét hangsúlyozta a táncban. Ebből a szempontból nagyon különbözött Duncan szemlélete a klasszikus balettétől, amely igyekezett legyőzni a gravitációt. Táncszótára magában foglalt olyan, korábban nem használt fogalmakat, mint: laza, folyékony mozdulatok, gyerekes futás. Kifejező táncos volt, aki abban hitt, hogy a tánc képes az érzelmeket tisztán, érthetően kifejezni. Duncan szenvedélyes performanszai által nyűgözte le közönségét. Szerette és ismerte a zenét, és gyakran mesterművekre építette táncait. Kora kiemelkedő művésze volt, rajongók vették körül. A kaliforniai Oklahomában született, de autóbaleset okozta tragikus haláláig többnyire Európában élt.

engedményekre volt lehetőség. Amennyiben a hallgató eltért attól, kirúgták. A főiskola kommunista párttitkára tagja volt az év végi vizsgakiállítások zsűribizottságának. Kardos László az első években dialektikus és történelmi materializmust, negyedikben tudományos szocializmust, Nemes elvtárs politikai gazdaságtant tanított, egyben a főiskola párttitkára volt. Őt bízták meg azzal, hogy ellenőrizze, minden a Párt előírása szerint történjen a főiskolán, mind a tanárok, mind a diákok viselkedését illetően. Mivel nehéz volt a főiskolára való bejutás (évente az összes szakra mindössze 20–28 tanulót vettek fel), és a művésszé válás egyetlen útja a főiskola elvégzése volt, a kirúgás rendkívüli fenyegetésnek számított. A főiskolán a hetvenes években nem nagyon volt szabad eltérni a figurális ábrázolás és a modell utáni rajzolás gyakorlatától ugyan bizonyos festő tanárok engedményeket tettek az absztrakció felé. A fotó vagy ofszet sem a grafikai szakon, sem pedig a festő osztályokban nem minősült képzőművészeti médiumnak, és használata nem volt megengedett, pontosabban gyanús volt. Volt fotóoktatás a reklámgrafika szakon és a restaurátorok is készíthettek fényképet arról a képzőművészeti munkáról, amit restauráltak, a többi szakon viszont nem lehetett fényképezést tanulni vagy használni. Amennyiben egy félévi munka anyaga és az év végi vizsgakiállítás nem tartalmazta az előírt technikákkal megvalósított munkákat, festmény, grafika, szobor, akkor a művészhallgatót kirúgták a főiskoláról. Ez egy kicsit módosult a különböző tanárok osztályaiban, kivételezett tanulóknak kisebb engedményeket tehettek a tanárok. Raszler Károly, a „mesterem”, a grafikai tanszék vezetője volt, akinél szabadon lehetett hagyományos grafikai technikákat használni, és tetszés szerint lehetett absztrakt vagy figurális grafikákat készíteni, de a fotót és az ofszetet (a performanszról és a happeningről nem is beszélve) nem tartotta a Képzőművészeti Főiskola grafika szakához tartozó művészeti médiumnak. A tanári kar, a főiskola intézményesen, azonos véleményen volt. Amikor a fotóimon és az ofszetjeimen dolgoztam (1975–77), és kiállítottam őket (1976, 1977), akkor tehetségemre és az előző években készült nagyszámú rézkarcaimra hivatkozva védett meg Raszler Károly, hogy a következő évben is a főiskola hallgatója maradhassak. Azt gondolta – és mondta is –, hogy Erdély Miklós megzavart, különben tehetséges vagyok. Amennyiben „mesterem” nem áll ki mellettem, és nem indokolja meg tehetségemmel és a rajtam kívül álló „bűnös tényezőkkel” a fotó- és ofszet-használatomat, kirúgtak volna. A fotó, az ofszet, a performansz és az installáció használata szembeszegülésnek minősült a szocialista kultúrpolitika által meghatározott képzőművészeti kánonnal. (A fotó képzőművészeti használata konceptuálisnak tűnt,

és ahogy már korábban idéztem, Aczél művészetellenesnek tartotta a konceptuális művészetet.) Ebben a közegben azért is kellett csoportosulni (Rózsa), mert a megfélemlítéssel szemben a csoport erőt adott. (A maoistákat, Bálványos Huba tanársegédet és Forgács Pétert az előző évben rúgták ki, pedig ők a marxizmus-leninizmuson belül fogalmazták meg kritikájukat.) Lustának lehetett lenni, csak nem lehetett kihívóan eltérni az előírttól. Azt szembeszegülésnek tartották.

Először az *Individuális mitológiáról* essen szó

A mű címét 1975-ben választottam tervezett sorozat címéül. Az akkor körvonalazódott gondolataim sokrétegű utalásrendszere igazolta számomra ennek a címnek a használatát. A cím fontos volt, mert a néző számára is kijelölte azt a módszert, ahogy művészetemet megközelíttem. Tisztában voltam azzal, hogy amit mondani akarok, az nem érthető meg azokkal a képzőművészeti módszerekkel, amelyek mind az általános, mind pedig a helyi diskurzusban domináltak. A címmel különállásomat jelöltem, és individuális nézőpontomat akartam kifejezni, egyben elhatárolni magamat az akkori Magyarország fojtogató politikai és művészeti légkörétől. Fontos volt az, hogy nem a „szubjektív”, hanem az „individuális” magatartásomat határozzam meg. A címben hivatkozni akartam a művészetnek és a művészettörténetnek az individualitáshoz való viszonyára, és azzal egy időben az individuum és a *képzőművészeti mitológia* kapcsolatát is tisztáznom kellett.

Ez utóbbi kapcsán a művészettörténetben használt mitológia-teremtésre, arra a rendszerre gondoltam, amely a művészetet és a művészeket mitologizálja. Ugyanakkor a sorozatban az individualitáshoz és a mitológiához fűződő saját nézetemet és gondolataimat is ki akartam fejezni. Ezért választottam összefoglaló címként az *Individuális mitológia* megnevezést.

A művészettörténeti diskurzus mitológiateremtő rendszerét fegyelmező és kényszerítő erőnek, diktálónak tartottam. Ahhoz, hogy egy művész a kódrendszeren a diskurzuson belül megteremtse saját helyét, el kell fogadnia annak normáit. Amennyiben az előre megszabott szabályoktól eltér, akkor a diskurzuson kívül marad. Ezért úgy gondoltam, hogy a normatív rendszertől különbözni vágyó művésznek magának kell a saját mitológiáját megteremtenie. Erre az individuális mitológia teremtésre utal a cím.

1975-ben úgy gondoltam, hogy a nőművész mitológiáját csakis a normatív szabályoktól eltérően, a diskurzussal felállított dialógusban, és egyben annak kritikáján keresztül lehet megteremteni, különben művészetén kívülinek ítéli meg a

már normatív képzőművészeti diskurzus. A cím arra is utal, hogy meg kellett teremtenem annak a mitológiáját, amit saját művészeti állásfoglalásomnak, ars poeticámnak tartottam. Ez ma már – 28 év elteltével – nem tűnik ilyen mélységesen fontosnak, mivel ezen a vonalon oly sok változás történt, de akkor a normatív kultúrpolitikai rendszerben és az univerzálisnak felfogott képzőművészeti diskurzusban a szlogenszerűen megszerkesztett cím és annak manifestációja körvonalazta mindazt, amit számomra fontos volt meghatározni. (Az *Individuális mitológia* manifestációját lásd a Manifestáció című alfejezetben.)

Amit akkor, ott, a hetvenes években gondoltam, olyan komplikáltnak tűnt, hogy nehezen tudtam formát adni neki. Tisztában voltam azzal, hogy amit mondani akarok, az nem fejezhető ki azokkal a képzőművészeti módszerekkel, amelyek akkor általánosan elfogadottak voltak. A címre találás, úgy tűnt, hogy megoldotta a feladat egy részét. A gondolat, amely a címre és a feladatra ösztönzött, és amit a címben meghatározva éreztem, a korábbi, művészetről szóló gondolataimat is magában foglalta.

A címek fontossága későbbi munkáimra is jellemző. Például *Az Én fabrikálása*, vagy a *Kaland a Technikai Disztópiumban*. Ezek a címek nemcsak összefoglalták szándékomat és pontosították munkáim szellemi irányultságát, hanem meghatározták azt a kulturális és művészeti *tájképet* is, amelyben a helyemet művészként kerestem.

1975-ben nekem is rekonstruálnom kellett a modernizmust (lásd a korábbi fejezetben a korai modernizmus hatása munkáimra), még annak ellenére is, ha a konceptuális művészetet akartam létrehozni. Mivel a művészeti oktatás akadémikus volt, ezért általa meghatározottnak éreztem magamat. A modernizmus valójában nem volt a főiskolai művészeti oktatás része, ezért a 19. századi akadémikussal azonosítottam. Ugyan az impresszionizmus vagy más korai modern elemeket az oktatás tartalmazott, például a festészetben jelen voltak absztrakt-figurális vagy expresszív elemek is, de a többi elem hiányzott. Nekem pedig meg kellett határoznom az *individuális* viszonyomat mind a szocialista kultúrpolitikához, mind a modernizmushoz, mind pedig a konceptuális művészethez. Valószínűnek tartom, hogy 1975-ben a konceptuális művészetet a modernizmus szerves részének fogtam fel én is, de nem tartom valószínűnek, hogy ezt már akkor elméleti szinten tisztáztam volna magamban.

Az *Individuális mitológia* cím nemcsak a politikai és történelmi kívülrőlállásomat jelzi (mármint azt, hogy sem én (individuum, sem a mű, nem akar része lenni a besulykolt és meghamisított kollektív-politikai tudatnak), hanem azt is, hogy a patriarchális képzőművészeti örökségen belül akarom megteremteni *nőnézőpontú művészetemet*. Más szóval nemcsak az *individuális* nézőpontomat kellett keresnem, hanem azt a *mitológiát* is, amely munkámat a patriarchális művészettörténet kritikájával egyidejűleg a képzőművészeti diskurzus részévé teszi.

Mivel a művészettörténetet, mint mitológiát értelmeztem – a művészek és a művészet mitológiája –, ebbe a mitológiába akartam szimbolikusan, „szabadláncosként” magamat beletáncolni. Szándékomat és indítatásomat a cím megválasztására több manifesztációban megfogalmaztam, de ezek többnyire elvesztek de egyik variációjuk Fazekas György tulajdonában megmaradt. Fazekas György 1977-ben a Rózsásokról írta a szakdolgozatát, és ehhez tőlem is kért dokumentációt. Ez az írásom eredeti gépelt formájában megmaradt nála. Az írás címe az *Individuális mitológia manifesztálódása* volt, a manifesztáció dátuma: 1977. (A teljes szöveget lásd a Manifesztáció alfejezetben.)

„Én arra az alapkérdésre, hogy mi a művészet, az individuális mitológia problematikájából kiindulva feleltem.”<sup>17</sup> [Miután deklarálok, hogy az individuum a kulturális hagyomány öröksége, nekem mégis a nem hagyományos médiumokkal kell kifejeznem a tradíciótól való elszakadási szándékomat]: a „nem hagyományos médiumok használatával: fotóval, diavetítéssel, fotóofszettel, mozgással, jelenléttel fejezem ki a tradicionálistól való elszakadási igényemet.”<sup>18</sup> [Ugyanakkor az individuum kérdéses volt számomra:] „Az életformára, a létező létezésére, a panelek, a patronok, a modellek, a „kész formák” adottak. [...] Az individuális mítoszt [...] az ideát [az individuális mítosz ideáját] nem hagyományos vizuális technikák használatával fejezem ki, hanem [önmagammal], önmozgással.”<sup>19</sup>

1978-tól már egyre kevésbé beszéltem individuálisról és az individuumról, az *Individuális mitológiáról*. Az Én-nel kezdtem el foglalkozni, és annak mind specifikus mind általános használata érdekelt. Az Én-t, mint egy kulturálisan meghatározott, egyes számú első személyt kezdtem használni. A kilencvenes években pedig *Az Én fabrikálása* cím alatt foglaltam össze gondolataimat az Én-ről.

<sup>17</sup> Drozdik, az *Individuális mitológia manifesztálódása*, 1977

<sup>18</sup> Uo.

<sup>19</sup> Uo.

A munka első fázisában, 1975-ben a szabadtáncosok talált fotói alkották az *Individuális mitológia I.* című művemet. A nőtáncosok fotói után kutatva archívumokban találtam rá a szabadtáncosok fotódokumentumaira. Kutatásom során eldöntöttem, hogy a munkáimban a „szabad” táncot és táncosokat reprezentáló fotókat „ready-made-ként” fogom használni. Megkerestem, összegyűjtöttem és lefotóztam ezeket a felvételeket. Legfontosabb módszerem a „könyvtári kutatás” volt. Vizuális dokumentációt, képeket gyűjtöttem a koncepciómhoz, majd elemeztem és értelmeztem azokat saját koncepciómon belül: önmagamot keresve, a női nemet véltem megtalálni. A kutatást, a lefotózást – már performanszom részeként – az önkeresés műveként kezeltem. A keresés médiuma a performansz volt. A keresés, és talán valamilyen módon a „megtalálás” eseménye volt maga a performansz. A (talált) „keresett fotókat” újra lefényképeztem, és appropriáltam. A kisajátítás által a saját művemnek tekintve kiállítottam azokat. Hivatkozhatnék a „talált fotó” használatára is, mert akkor, 1975-ben így gondoltam, de valójában a „kisajátítás” jellemezte alkotói módszeremet, ugyanis a fotók újrahasználásának, újrafényképezésének a célja pontosan körülhatárolt és meghatározott volt. Nem véletlenszerűen, hanem szisztematikus és tudatos keresés eredményeként „találtam meg” a képeket. A talált fotó inkább esetleges, asszociatív jellegű, míg az appropriált fotó elméleti, kritikai célja pontosan kijelölt.

A munka második fázisa a performansz volt (1976). Az *Individuális mitológia II.* performanszom színteréül a főiskolai műtermemet választottam, közönsége ugyancsak a főiskolai barátaimból tevődött össze.<sup>20</sup> A performanszban nemcsak a „szabadtáncosnők”-ről készült képeket használtam, hanem a táncot, a mozgást is azáltal, hogy a szabadtáncosnők mozdulatait utánoztam. A kisajátított mozgás folyamatában fotókat készítettem magamról. A felvételek készítésében Károlyi Zsigmond és Fazekas György segített, míg a beállításokat igyekeztem teljes mértékben a saját ellenőrzésem alatt tartani. A munka e második fázisában, ahol a mű médiuma a performansz, az intuitíven megválasztott mozdulatok – az én táncom -- Isadora Duncan utánozott mozdulatai lettek. A táncoló testemre vetített táncosnők képei, mozdulatai is a performanszom részévé váltak. Úgy is mondhatnám, hogy a vetítéssel felnagyított szabadtáncosnők dokumentumfotóira rávetített táncoló magam vált művemmé, alkotássá. Tehát oda-vissza vetítettem magamra a táncosokat, és a táncosok fotóira magamat.

<sup>20</sup> Károlyi Zsigmond, Halász András, Sarkadi Péter, Tolvaly Ernő, Fazekas György, Kelemen Károly, Lengyel András, Bogdány Dénes, Kiss Mariann, hogy csak néhányukat említsem.

A munka harmadik fázisa az *Individuális mitológia III.* című fotósorozat. Táncoló magamról és a táncoló magamra vetített szabadtáncosnők képei alkották e sorozatot. Az appropriált szabadtáncosnő-fotók jelentése az újrahasználatban nemcsak a táncot emeli ki, hanem annak szabadságát is. Az *Individuális mitológiában* használt szabadtánc-fotókon a táncosnők nemcsak a tánclépéseket választják le a tradicionális kódokról, a klasszikus balettről – amely a táncot az emberi test nem természetes mozgásából eredezteti egy mesterségesen felállított kódrendszer formájában, s ez határozza meg a balett szépségét –, hanem egészében újraértelmezik a táncot. A szabadtánc művelői a hagyományosan meghatározott tánc kódoktól (balett) kívánták megszabadítani a testet, s a természetes mozgást (szabadtánc) tették szépségeszményük alapjává. A szabadtáncosnő a képzőművész (én) vágyott szabadságát kívánja szimbolizálni. Amikor kutatásom tematikáját eldöntöttem, és a szabadtánc, valamint az Isadora Duncan táncmozdulatait dokumentáló fotókat lefényképeztem, akkor egy konceptuálisan behatárolt területet térképeztem fel. E döntésem által saját szabadságvágyamat fejeztem ki, mivel megértettem, és munkámban megfogalmaztam, hogy a művészet kódrendszerének átértékelése által válik a mű és a művész szabaddá.

Az Isadora Duncan táncára való utalás a nemzetközi művészetben sokkal általánosabb volt, mint ahogy ott és akkor elképzeltem. 1975-ben Budapesten saját felfedezésemnek tartottam, mit sem tudva a gondolat nemzetközi népszerűségéről.<sup>21</sup> A bezártság ellenére korszerű egybeesések is adódtak. Az Isadora Duncan életéről szóló, akkor Budapesten bemutatott film keltette fel bennem az érdeklődést. Egyrészt nagyon magával ragadott a táncosnő személyisége és munkája, másrészt pedig kritikusan fogadtam a filmet. Isadora Duncan személyiségének ábrázolásában a filmrendező felfokozta a szexuális szenvedélyt művészetének rovására, és a táncához, nőművész személyiségéhez tapasztott klisék valódi problémát körvonalaztak számomra, ugyanakkor megkérdőjelezték azonosulásomat és egyben konfliktusomat ugyanazokkal a klisékkel.

A negyedik fázisban (1976) az *Individuális mitológia IV.* című performanszomról készült fotók – ugyancsak önálló munkák – képezték művemet, és ezeket kiállítottam. Ennek a sorozatnak a fotói már inkább a fotólaboratóriumban, előhívás közben születtek, negatívak egymásra vetítésével.

<sup>21</sup> A tánc, a test és a performansz szoros kapcsolatát elemzi Szőke Annamária válogatása (2001) *A performansz-művészet, Források a huszadik század művészetéhez*, című könyv is: „[...] a testiség, a jelenlét és a közvetlenség természetét boncolgatják, s egyfajta ősi, eredendő állapot visszanyerésének a lehetőségét keresik.”



Az ötödik fázisban pedig – *Individuális mitológia V.* (1977) – létrehoztam egy fotó-ofszet sorozatot. A kisajátított fotó, azaz az *appropriált fotó* és *appropriált mozdulat*, főként pedig az *appropriált identitás* együtt határozták meg – az akkor és abban a környezetben, szándékában és dekonstruktív módszerében egyedülálló – munkát. (A sorozatot háromszínűre terveztem, külön egy zöldet, egy kéket és egy pirosat. Ebből a zöld színű, teljes 12 darabos sorozat, 1977-ben elkészült. A piros és a kék csak részlegesen. 2001-ben a Ludwig Múzeum retrospektív kiállítására fejeztem be az 1977-ben készült lemezekről nyomtatva a piros és a kék színű sorozatot.)

A hatodik fázisban – pontosabban a többi folyamattal párhuzamosan, 1976–77-között, ugyancsak *Individuális mitológia VI.* címmel – 78 darabos rajzsorozatot készítettem táncoló magamról, amelyeket az 1975-ös *Identitáshoz* hasonlóan kiradíroztam. Ezeket a rajzokat nem tükörből, hanem a rólam készült fényképek alapján rajzoltam. A rajzokat és a kiradírozást is fontosnak tartom, valamint azt is, hogy ezek nem élő modellről, magamról készült rajzok voltak, hanem fényképek után készültek. A rajz használata a későbbi munkamódszerem megértéséhez is fontos, ugyanis a hagyományos művészi eszközöket beépítettem a későbbi munkáimba is. A rajzolást, az appropriált fotót, a fotót magamról, a performanszról, a fotó-ofszetet és a performanszot együtt, egy időben alkalmaztam.

Az *Individuális mitológia VI.* című mű 12 kiradírozott rajzát és a 12 darabos ofszet-sorozatot 1978-ban kiállították a Miskolci Könyvtár Galériájában. Ehhez a kiállításához külön kérésemre két poszter készült: az egyik egy fotó-ofszet, a másik pedig a sorozatba tartozó kiradírozott rajz volt. Ez a döntés rendkívül fontos volt számomra nemcsak akkor de később is. Ugyanis általa jogot formáltam a különböző médiumok és technikák egyidejű, diszkrimináció nélküli használatára.

Az *Individuális mitológia V.* című munka 12 darabos ofszet-sorozat 1977–79 között a KKI (Kulturális Kapcsolatok Intézete) szervezésében különböző külföldi kiállításokon is részt vett. 1978-ban az Artistes Independants, 89. kiállításán a párizsi Grand Palais des Champs-Élysées -ban szerepelt.<sup>22</sup> Nagy meglepetésemre először Párizsban keltett valódi érdeklődést a szakmai közönségben a mű tényleges tartalma. Ekkor én már pár hónapja teljesen elszigetelve Amszterdamban éltem és a *Pornográfia* című sorozatomon dolgoztam. Az amszterdamiakat kevésbé érdekelte a munkám, mint a franciákat.

<sup>22</sup> *Artistes independants 1978, 89 e expositions, Grand Palais des Champs-Élysées, 16 mars-9 avril, 1978, 133 oldal*

Az *Individuális mitológia* ugyan a hetvenes évek konceptuális mozgalmához hasonlóan a fotót használja médiumként, de már előremutat a posztmodern stratégiákat használó nyolcvanas évek gyakorlatához. Ugyanis a fotók jelentése többszörösen rétegezett: nemi- (gender-) identitás, a szubjektum identitása, reprezentáció, a női test reprezentációja stb.

Fontosnak tartom még egyszer hangsúlyozni, hogy az appropriált fotó használata különbözik a talált fotó használatától, mert az appropriált fotó kritikai magatartást fogalmaz meg, és módszere a dekonstruktív kritika. Az appropriált munkában rejlő politikum – a nő nézőpontjának a kijelölésében – már a posztmodern magatartásra jellemző.

Az *Individuális mitológia VII.* című munkám a Ganz Mávag-beli 1977. május 28-i kiállításon és bálon<sup>23</sup> bemutatott performanszom volt. Ezen a kiállításon kibővítettem az azonos cím alá szervezett sorozatom korábbi darabjainak elméleti alapját, kivitelezését és egyben mozdulataimat is. A táncperformanszot, a „táncoló magamra vetítés technikáját” egy újabb dimenzióval egészítettem ki. Az *Individuális mitológia* sorozat korábbi mozdulatait – amely a szabad táncon keresztül kommunikálta konceptuálisan megfogalmazott szándékát – áthelyeztem a diszkótánc mozdulataiba. Ezáltal a test mozgása még szabadabb lett. Már nincsen benne a „szabadtánc” formai dimenziója, kódrendszere, tradíciója, inkább teljes improvizációvá vált. A diszkótánc-mozgást a zene „megérzése” és a „divatos alapmozgás utánzásának” keretei szabták meg. A performanszom, a táncom a pop-kultúra területére érkezett.

Performanszomban a „diszkó médiumát”, a táncoló tömeget használva, annak részeként megjelenő testemre, fehér ruhás magamra vetítettem a „Felszabadulásunk 35 éve” című diasorozatot. A politikai kritikának szánt vetítés, a tánc, az ugyancsak kortárs szemléletű reprezentáció, a diszkótánc, a populáris mozgás, a vetített képek súlya alatt a konceptuális performansz formájában a korszak történelmileg determinált reprezentációjává válik. A performansz a vetítés, a performansz anyagtalansága miatt konceptuálisnak fogható fel.

Az *Individuális mitológia VII.* című performanszot is külön kutatás előzte meg. Ismét könyvtárakban kutattam egy számomra egyértelmű fotódokumentáció után, amely az „akkor és ott”, a kortárs politika „kódolt képe”, reprezentációja

<sup>23</sup> A Ganz Mávag-beli kiállítás és bál kiállító résztvevői: Bogdány Dénes, Drozdik Orsolya, Halász András, Károlyi Zsigmond, Kelemen Károly, Sarkadi Péter, Tolvaly Ernő. A meghívottak pedig a következők voltak: zene: V'73 együttes, Keresztes Tibor, Cintula Diszkó, Najmányi László diszkó; konzultáció: Beke László; K. 70 gyakorlatok: Asher Tamás.

lehetett: így találtam rá a „Felszabadulásunk 30 éve” címmel készült diasorozatra, amely egy politikai demagógiával kikényszerített ünneplés képeit tartalmazta. A jaltai értekezlet után eltelt 30 év szocialista terrorjának idealizált és a valóságot meghamisító diasorozatát vetítettem a testemre, mintegy demonstrálva azt, hogy az létezésem részévé lett, ugyanúgy, ahogyan *önazonosságommá*, részemmé vált a diskurzusban megfogalmazott nőiség.

A Ganz Mávag-beli performansz után, a bál és a kiállítás reggelig tartott, és másnap hajnalban valósult meg a *Hajókirándulás: Légy boldog 10-ig!* (1977) című munkám – a hajókirándulás, mint ready-made esemény, természetes közegéből kiemelve, képzőművészeti művé vált. Egy dunai kirándulóhajót béreltem ki, és Budapest Esztergom között hajnaltól délig hajóztattam vendégeimet: Az „avantgárd csapattal” együtt utaztam. Azok jöttek a hajókirándulásra, akik a Ganz Mávag-beli bálon és kiállításon részt vettek, és hajnalig együtt maradtak.<sup>24</sup> Akkori értelmezésemben a hajókirándulás „ready-made” esemény volt.

Az 1976-os, Rózsa presszóban kiállított *Vízben kártyázás és Mesterséges Légzés* című munkám az akkori konceptuális szemléletnek megfelelően nem tartalmazta a dekonstrukciós módszer elemeit. A kártyázás természetes közegét megváltoztatva egy *mesterséges közegben* játszottam, vízben kártyáztam. Ezt a munkát a performansz műfajába soroltam. Ezzel a mozzanattal a művészet és a kiállító helyiség, a Rózsa presszó, megváltozott közegére utaltam. Megváltozott a kiállítás közege -- nem a főiskola és nem egy galéria --, a mű bemutatásának helyszíne, és vele együtt a szituáció is megváltozott. A *Rózsába való bevonulás* című videó ugyancsak arról a közegről, szituációról kívánt beszélni, amelyben létrejött. Mindegyik munkában a hagyományos közegtől, a főiskola, és az akadémikus/hagyományos és hivatalos művészeti gondolkodástól való elrugaszkodás volt a fontos.

A Fiatal Művészek Klubjában 1977. január 4–10-ig tartó *Akt* című performanszot és kiállítást is az *Individuális mitológiához* hasonló kutatással kezdtem. Ez esetben a Képzőművészeti Főiskola könyvtárának 19. és kora 20. századi archív fotóanyagát kutatva, a talált nőmodell, beállítások dokumentáció-fotóit lefényképeztem. Az „újraolvasott” „originális” képek, az „új jelentése” a diskurzus kritikáját fogalmazzák meg. A fotósorozatot a kiállításom részeként használtam. A jelentéseltolás által váltak e képek saját munkáimmá.

<sup>24</sup> Erdély Miklós, Dixi, Csula, Lengyel András, Halász András, Károlyi Zsiga, Tolvaly Ernő, Sarkadi Péter, a lista nem teljes, körülbelül 100–150 személy.

*Az Akt* című kiállítás meghívójának első oldalán *Az akt* felirat állt, a felkért férfiművészek, művészettörténészek névsorával: 4-én Halász András, 5-én Károlyi Zsigmond, 7-én Kelemen Károly, 9-én Erdély Miklós és 10-én Beke László. A hátsó oldalára pedig *A Modell* címet, Wittgenstein-idézeteket, nyelvről szóló strukturalista gondolatokat és modell-elméletekből választott idézeteket írtam. A különböző című, két különböző oldalt a szavak: akt, modell, szimbolikus jelentése miatt használtam. Modell című oldalon a következő kézzel írott idézetek szerepeltek: „Fedik-e egymást a dolgok?” („...a kép a kijelentés”. V. Stöff); „modellje a valóságnak, ahogy azt mi magunknak elgondoljuk” (Wittgenstein); „...átéléseink, észleleteink, képzeleteink és érzeteink nem valami másodlagosak, hanem ugyanabban az értelemben önállóan reálisak...” (Schilick).<sup>25</sup>

A kiállítóteremben nem volt más kiállítva, mint az *én-nő*, és az *aktmodell-nő*<sup>26</sup>: ültem a rajzbakon, és rajzoltam, előttem a meztelen nőmodell egy fehér lepedővel letakart széken ült. Szén és ceruza, radír és monopolgumi, rajzpapír, a rajz és több papírtekercs mellettem. Semmi új. Ugyanazok az elemek, mint a főiskolai műteremben. A ruhátlan nőmodell rajzolása zárt térben történt, talán mondhatnám azt, a modell nézése és rajzolása egy hosszú meditáció formáját öltötte. A termet, amiben rajzoltam, gézzel lezártam. Mint egy sebet, elszigeteltem, sterilizáltam.

Egy héten keresztül minden este rajzoltam. A rajzokat, amelyeket a modelltől készítettem, nem használtam a kiállítás részeként. Az aktrajzolás folyamatának a jelentését kívántam kiemelni, kiállítani, és nem annak termékét. A kiállítás anyagát magamon, a rajzbakon, a lepedőn és a modellen kívül a vernissage-ok alkották. Az aktrajzolás folyamatát állítottam ki, s *Akt* performanszom a hetvenes évek performanszaihoz és happeningjeihez kapcsolható, mivel beleillett a hetvenes években használt performansz médiumába. A rajzolás, az ábrázolás, az aktmodell rajzolásának az értelmezése és a ruhátlan nő képzőművészetben betöltött szerepének megkérdőjelezése viszont már dekonstruktív és posztmodern elem volt.

Míg a kiállítóteremben rajzoltam, addig a termen kívül megnyitó-performanszok zajlottak. Az akt rajzolás/reprezentálást hitelesítettem a vernissage-okkal, amelyekre férfiakat kértem fel, hogy a „művet”, pontosabban az aktrajzolás

<sup>25</sup> Az idézetek forrása V. Stöff 1973. A könyvet kihúzásos módszerrel olvastam 1974-ben. „*A neopozitívizmus és a modellek problémája*” című fejezetét (74–103. o.) azért tartottam fontosnak, mert Wittgenstein-idézeteket tartalmazott a nyelvről és a modelltől (83. o.), a meghívón a Wittgenstein-idézetek mellett és egy Schilick idézetet is használtam (76. o.).

<sup>26</sup> A modellem Pirooska egy főiskolai modell volt, akivel nagyon jó barátságban voltam és ezért vállalta ezt a szerepet is. Ő is részt vett a *Rózsa kör* eseményein és a többi művésszel is nagyon jó barátságban volt. Annak ellenére, hogy munkákkal nem vett részt a kiállításokon, de ő is a „csapathoz” tartozott.

újraértelmezését hitelesítsék. Az aktrajzolás performanszát, a *művésznő nőitest-reprezentálását* öt vernissage, öt férfi performansza hitelesítette.

A felkérteknek nem adtam utasításokat a vernissage-okhoz, csakis saját elképzelésemről beszéltem nekik, és ahhoz kapcsolódóan kértem a részvételüket. Míg bent voltam, nem tudtam arról, ami kint történt. A csoport-performansszal az volt a szándékom, hogy míg én az aktmodellem rajzolásával foglalkozom, addig általa a rajzolás/ábrázolás folyamata újraértékelődjön, s közben, a vernissage-ok révén, új értelmezése hitelesítődjön és az új értelmezés a képzőművészeti diskurzus részévé váljon.

A nőmodell és a művésznő, mint modell kérdése a 19. században is felmerült. A 19. század közepe óta a művészek gyakran modellek is. Sokkal gyakrabban tették ezt művésznők, mint a férfiművészek. A férfi művészmodellekről készült képeket gyakran portrénak nevezik,<sup>27</sup> de a modellt álló művésznők modellek maradtak annak ellenére, hogy gyakran elismert művészek is voltak. A 17. századi Artemisia Gentileschi, aki apja, Horatio Gentileschi modellje, ugyanakkor elismert festőnő volt, így kivételt képezett. A 19. században Elisabeth Siddal volt művészek modellje és egyben művész, ráadásul Dante Gabriel Rossetti költő és festő felesége.<sup>28</sup>

Mivel a hagyományos sztereotípiák szerint a nők a férfiak múzsái, azoknak a művésznőknek, akik ezt a kettős szerepet vállalták – tanulási vagy anyagi megfontolásból –, a hagyományos szemléletre alapozott előítéletek megnehezítették művészi karrierjüket. Gwen John vagy Nina Hammett szintén művészek voltak, de modellt is álltak a kollégáiknak. Mivel a modellek alacsonyabb társadalmi réteghez tartoztak, mint a művészek, ezért a modellt álló nőművészek gyakran leértékelődtek. Marry Cassatt viszont, aki elismert és gazdag művész létére modelt állt Degas-nak, nem azért tette ezt, hogy pénzt keressen, így kevésbé ártott karrierjének, kevésbé leértékelődött le.<sup>29</sup>

A „modell-beállítás” fotódokumentáció-sorozaton, amelyet a főiskola könyvtárának archívumából appropriáltam, gyakran szegény nők vagy prostituáltak álltak modelt. Ez a szociológiai háttér az 1970-es években is hasonló volt. Több modelleknek, akiket a rajzoltunk, a főiskola volt a személyi igazolványába bejegyzett munkahelyük, akadt közöttük prostituált is, és ez a beírás fontos volt nekik.

<sup>27</sup> 2000 *Dictionary of Artists Models*. (szerk. Jill Berk 1999). Újból kiadva 2001

<sup>28</sup> *Dictionary of the avant-gardes*. Szerk. Richard Kostelanetz. 2001 (Griselda Pollock 1999.)

<sup>29</sup> Dora Mars, Picasso *Síró nőjének* modellje megjegyezte, hogy egyik róla készült portré sem hasonlít rá. Mindegyik Picasso-portré. Ugyanakkor azt is megjegyezte, hogy az ilyesmi biztosan nem érdekelte Cézanne asszonyt vagy Saskia Rembrandtot sem.

*Pornográfia* (1978–79) című sorozatomban ugyancsak ezt a módszert használtam. Pornográf újságokból kivágott képeket gyűjtöttem, és azok nőszereplőinek a képét, a szexuális aktus reprezentációit vetítettem magamra, hogy a pornográfián belül adott nőszerepet értelmezsem. Évekkel később, 1984-ben hasonló módszerrel dolgoztam a *Medikai Vénusz* fotózásakor is. A sorozaton 1984–1994-ig dolgoztam. Ebbe a sorozatba sorolom az összes medikai céllal készült, női testet ábrázoló szoborról, rajzról és illusztrációról készült fotómat. Ennek a sorozatnak a készítéséhez előre felkutatott helyszínekre utaztam. A legkülönbözőbb európai és amerikai orvosi múzeumokban dolgoztam, hogy fotóimmal feltérképezsem *a női test tudományos, orvosi reprezentációját*. Miután a felboncolt nők szobrairól több száz fotóból álló sorozatom elkészült, a fotókon látható *nő-testmások* lettek erotikus öntestem képzeletbeli öntőformái, ami *Az Én fabrikálása*, *Testi Én* és *Az Én fabrikálása*, *Medikai erotika*, című installációimnak a központi szobra lett.

A *Medikai Vénusz* című – többségében fekete-fehér – sorozat minden egyes darabja a női test orvosi-anatómiai ábrázolásának újrafotózása volt, és *a férfiközpontú orvosi szemléletmódot, a tekintetet* elemezte-értelmezte a nő (patologikus) testén. Ezek a medikai céllal készült szobrok gyakran erotikus pózban ábrázolták a női testet, **idikálva** az objektív tudományos (orvosi-szobrász) tekintetben is meglévő vágyat. Ebből a több száz képből válogattam ki 12, illetve 14 darabot *Az Én fabrikálása: A Test-Én* (1993) és *Az Én fabrikálása: Medikai Erotika* (1993) című installációimhoz.

A *Medikai Vénusz* fotósorozatának esetében, ugyanúgy, mint az *Akt* kiállítás fotósorozatában, a kutatásom és kritikai elemzésem kiindulási pontját a „talált tárgy”, a fotó, a meglévő tárgyról készült fénykép vagy szobor, a már meglévő „reprezentáció” szolgáltatta – a talált fotó, a talált nő(reprezentáció) mint egy történelmi rétegben kutatott és talált régészeti lelet, a fotó és a szobor, amely a korabeli tudás értelmezéséből kiemelve a kiállítás által, a szándékom által, új értelmet nyert.

A *Medikai Vénusz*hoz először 1977-ben készítettem fotókat a Semmelweis Orvostudományi Múzeumban, Budapesten, majd az inspirációhoz visszatérve, 1984-ben Bécsben, a Josephinum orvosi gyűjteményében, illetve ugyancsak 1984-ben Milánóban, a La Specola orvosi gyűjteményében. (Mindhárom gyűjtemény darabjai Susini műhelyében készültek.) Az amszterdami Frolich Múzeum (1979–86), a leydeni Anatómiai Múzeumban (1979-93), a párizsi Orvostudományi Múzeum (1984) philadelphiai Mutter Múzeum (1985), stb. Ezek a fotók ugyanúgy, mint a *Szituáció*

című mű fotói 1975-ben, vették leltárba azt, amit láttam, s ami körülvett. A dokumentumfotóktól azért különböznek, mert értelmezésük és az újrahasználás megváltoztatja jelentésüket és asszociációs rendszerüket. Ezt a módszert először 1975-ben használtam. Ma úgy látom, hogy a hetvenes években kialakított módszeremet később bővítettem, de nem változtattam meg. A *Végtelen disztópia* (1984-től máig) című fotósorozatban például az összes, számomra elérhető európai és amerikai tudományos (fizika-, technika-, orvos- és természet-) múzeumot végigfotóztam. A bővítés inkább időben és térben, s kevésbé a módszerben érhető tetten. Időben kb. 18 évre terjedt ki, és földrajzilag sokkal nagyobb területet fogott be, mint a főiskola könyvtára vagy a Semmelweis Múzeum. A hetvenes években néhány száz, a nyolcvanas években pedig több ezer fotót készítettem, amelyet szisztematikus kiállítási formába rendeztem.

Ezeknek a fotóknak minden egyes darabját – amelyet „fotókutatási”, „konceptuális” vagy „dekonstruktív” módszerem folyamán használtam – önálló munkának tekintem, mert egyenként, önmagukban is kifejezik szándékomat.

## A HETVENES ÉVEK

### Szocialista kultúrpolitika

Amíg Magyarországon 1971-től kezdve a „nem hivatalos” művészet szférájában a konceptuális művészet köré csoportosuló alkotók tábora egyre nagyobbá formálódott, addig a művészeti élet és a kiállítások legnagyobb részét továbbra is a hivatalos művészet foglalta el, amit a kommunista kultúrpolitika támogatása meghatározott. A támogatott képzőművészet gyakorlatilag a hetvenes évek végén is az ötvenes években elfogadott figurális festészetre, pontosabban annak félabsztrakt változatára korlátozódott. „Az írók és a művészek a mi társadalmunk megbecsült tagjai. A minden állampolgárt megillető közéleti tevékenység mellett azt kívánjuk, hogy elsősorban művészeti munkásságukkal szolgálják népüket. [...] A néppel, a dolgozó osztályokkal összeforrott értelmiségre nagy feladatok várnak a mi államunkban, de semmi esetre sem játszhatja azt a vezető szerepet, amelyet a különböző revizionista nézetek hatására egyes írók, művészek szántak az értelmiségnek.”<sup>1</sup>

A szocialista művészet az MSZMP 1957. évi júniusi országos értekezletének határozatát tekintette mérvadónak, mert az kiemelte a kultúra jelentőségét az ideológiai életben, és rámutatott arra is, hogy elsősorban a még le nem küzdött burzsoá és revizionista nézetek ellen kell harcolni, az örökölt „burzsoá métely” ellen kell küzdenie.<sup>2</sup> Képzőművészeti oktatásának és gyakorlatának alapvető kritériuma a humanizmus, ezen belül az emberi test volt. Feltételezhetően egyenes ági öröksége az ötvenes évek „szocialista realizmus” demagógiájának. Ugyan a kommunista rendszerben kiadott könyvekben és a művészettörténetben már helyet kapott az „absztrakt” festészet, például Picassónak a *Guernicája*, mégsem merült fel, hogy az absztrakt művészet elméleteit vagy a modernizmust a maga sokszínűségében be

<sup>1</sup> *Irodalom és művészet*, 1957. október 10. MOL 288. f. 33.cs. 1957/2. ő.e

<sup>2</sup> Kalmár Melinda 1998, 182. (az Ideológiai offenzíva című fejezetben).



kellene illeszteni az oktatási rendszerbe. Domanovszky, aki az első főiskolai éveim alatt a főiskola igazgatója volt, a „hivatalos-figuratív-absztrakt-expresszionista” festészetet képviselte. Munkáihoz hasonló „modernista-szocialista-absztrakt-expresszív” festészet volt a hivatalos stílus non plus ultrája, felülmúlni nem lehetett.

Annak ellenére, hogy Domanovszky volt a főiskola igazgatója, az absztrakciót – és a nonfiguratív művészetet általában – a nyugati kapitalizmus művészetének amorális tévedéseként kezelte a marxista-leninista kultúrpolitika, és viszonylagos óvatossággal tárgyalta a magyar szocialista művészetpolitika a gyakorlatban, amely az egyes tanárok engedményei szerint módosult. Senki sem kérdezte meg a művésztanulót, hogy milyen művészetet szeretne tanulni. A kommunista pártközponti kormánypolitikája eldöntötte, hogy a művészképzés alapja az aktmodell lerajzolása. A 45 évig tartó szocialista politikai hatalom alatt az emberi test ábrázolásán keresztül formálódott a művész(hallgató) és a művészet. A háttérben mégis meghúzódtak a változások, például a *Művészet* folyóirat 1973-ban megújított vezetősége kiadta a nagy visszhangot keltő Kondor Béla-számot, és ezek után Kondor Béla festészete hivatalossá koronázódott (ám a művész továbbra is rendőri megfigyelés alatt maradt), festményei és a grafikái a főiskolai hallgatókat is inspirálták. Grafikái rám is hatottak 1973-ban és valamivel később is, de Erdély Miklósról is, aki nekem erről sokat mesélt.

A marxista-leninista művészetelmélet a modernizmust elutasítva, a realizmust és a humanizmust értékelte: „A jelenkori művészek munkássága voltaképpen esztétikai síkon annyiban haladó és értékes, amennyiben része van a 20. századi realizmus és humanizmus fejlődésében, amely közvetlenül vagy közvetve a kor leghaladóbb embereihez kapcsolódik, a szocializmus győzelméhez, a modernizmus valamennyi képviselője egyúttal automatikusan az imperializmus tudatos apologétája, »fizetett ügynöke«”.<sup>3</sup> 1975-ben jelent meg, V. V. Vanszlov, J. D. Kolpinszkij *A modernizmus fő irányzatainak elemzése és kritikája*, című könyve és mi, diákok az információ és reprodukció miatt olvastuk, de a szakma már és talán a pártvezetők egy része is cinikusan kezelte a benne kifejtett ortodox leninista-marxista művészetkritikát. (Ez még nem jelentette azt, hogy a deviánsok titkosrendőri megfigyelését befejezte volna a rendőrállam.)

<sup>3</sup> V. V. Vanszlov, J. D. Kolpinszkij (első kiadás szerk. 1969, Iszkuszto), magyar fordítás 1975, 6. oldal Szovjetunióban kiadott könyv, *A modernizmus fő irányzatainak elemzése és kritikája*, című könyv marxista-leninista szemlélete, az akkor már Magyarországon kevésbé használt ortodox módszert használta, ennek ellenére ismertette a modernizmus és a legújabb kortárs képzőművészeti irányzatokat. (sok- sok képekkel illusztrálva) Például a minimalizmust, a konceptualizmust is.

Nem volt igazán lehetőség a választásra sem az oktatásban, sem pedig a művészeti gyakorlatban. A marxista-leninista kultúrpolitika Magyarországon is elzárkózott a korszellem és a modernizmus újító törekvéseitől, ennek ellenére az ortodox szocialista realizmus Magyarországon nem talált nagy népszerűsége a hivatalos művészetben sem. Természetesen a konceptualista művészetet előbb tiltotta, később viszont megtűrte.

A nyugati modernizmus kötelező érvényűvé tette az új használatát és annak állandó keresését. A szocialista kultúrpolitika pedig mesterségesen stabilizálta az eszméket, nem akart a normatíváitól eltérni (talán időnként önkritikával módosítani), kizárva annak a lehetőségét, hogy a művész a kortárs nyugati művészetről és a hazai modernizmusról tudjon, vagy annak elméleti kérdéseit értelmezhesse, szabadon gyakorolhassa, ezáltal megfosztotta a művészt a szabad döntés lehetőségétől.

A következőkben Vaszlov–Kolpinszkij szerzőpáros munkájának idézeteire támaszkodva mutatom be a marxista-leninista művészetkritikát. Bár a kötet magyarországi használata 1975 már részlegesen elévült, de mégis irányadó maradt, mert kritikai írásaiban és reprodukcióval rengeteg információt adott, a kortárs művészet irányzatairól és a konceptuális művészetről is, ezért 1975-ben még alkalmas volt információszerezésre. Kihúzásos technikával, a sorok között olvasva fontos ismereteket közölt. Más művészek is használták. Akkor ebben a könyvben frissebbnek tündek az információk, mint Herbert Read (Art now) *Modern művészet című* könyvében. Most is Vaszlov-Kolpinszkij Szovjetunióban megírt a könyvére hivatkozva mutatom be azt a módszert, ahogy a marxizmus-leninizmus kultúrpolitikája a modernizmust és annak örökös újkeresését elítélte; ember- és humanizmus-ellenesnek tartotta.

A nyugati modernizmus újraértékelte a humanista és akadémikus örökség (kizárólagos) tradícióit, így a figurális festészetet is. Braque ezt így fogalmazza meg: „Meg se kell kísérelni, hogy utánozzuk a tárgyakat, amelyek mulandóak és állandóan változnak, s amelyeket tévesen tartunk változatlanoknak. A dolgok önmagukban egyáltalán nem léteznek. Csak általunk léteznek.”<sup>4</sup> Erre a kommunista művészetszemlélet kritikája (a fent említett szerzőpáros tolmácsolásában) így válaszolt: „Hiába próbál azonban kibújni a bőréből, inkább az ördögöt gyöttri, mintsem a művészetet tönkretevő konfliktus megoldásán munkálkodik. Hiszen a látvány elleni harc a fejét a homokba dugó strucc politikája, sérelmét az ártatlan

<sup>4</sup> Vaszlov-Kolpinszkij, 1975, 98. oldal. A 34-es számmal ellátott lábjegyzetében Braquet idézi, W Hess, 1959, *Dokumente Zum Verständnis der Modernen Malerei*, Hamburgban kiadott könyvének 67. oldaláról.

tárgyon megtorló gyermek haragja, egyszerű hisztéria.”<sup>5</sup> Majd így foglalja össze: „A formalizmustól áthatott modernizmus a művészet teljes felbomlásához vezet, lényegében a művészeti regresszió avantgarde-ja.”

Mondrian korszakot meghatározó gondolatát Herbert Read a *Modern Icon and Idea*-ban idézte: „Hogy a tiszta realitást plasztikailag megteremtsük, ahhoz a természeti formákat a forma állandó elemeire kell redukálni, a természetes színt pedig az eredeti színre.”<sup>6</sup> A marxista-leninista kritika válasza erre: „Hogy néhány színes ecsetvonást a reális világ valamely általános állapotával kapcsolja össze, az absztrakt festészetnek teljes önkényes és homályos filozófiai kommentárookra van szüksége [...]”<sup>7</sup> Ez az idézet is mutatja azt, hogy a reprezentáció és a valóság szétválasztására képtelen volt a marxista-leninista művészetszemlélet, amely a művészet és művészek ellenőrzését a kezében akarta tartani. A modernizmus marxista-leninista kritikája nemcsak politikai elkötelezettséget takar, hanem a művészeti gondolkodásban való járatlanságot és dilettantizmust is. Filozófiai és művészettörténeti pontatlanságának lényege abban áll, hogy a reprezentáció filozófiai kérdését – amely a modern és a posztmodern művészet kulcskérdése – nem érti, mert művészetértelmezése a tartalom–forma dialektikájában ragad meg.

A fenti idézetből az is kiderül, hogy a marxizmus-leninizmus szemében a modernizmus gyanús, Lenin megfogalmazásában: nem értem, tehát rossz. „Lenin éles harcot folytatott ama modernista nihilizmus ellen, amellyel a baloldaliak a forradalom utáni években a klasszikus hagyományok iránt viseltettek.”<sup>8</sup> Lenin mondja: „Képtelen vagyok az expresszionizmus, a futurizmus, a kubizmus és a többi izmus műveit az alkotó génusz legmagasabb rendű megnyilvánulásainak tartani. Nem értem ezeket. Semmiféle örömet nem érzek a láttukra.”<sup>9</sup> A kommunista kultúrpolitikában a realizmus és a humanizmus politikai kérdés volt, mégis mint művészeti kérdést vetette fel, ezáltal a politikai magatartást gyakorlatilag és esztétikailag is kötelezővé tette a művészek számára.

Megújító politikai elmélet híján a változás helyett a „lazítás” jöhetett szóba (ez is csak 1968 után). A politikai hatalom ellenezte a nem ellenőrizhető újat. Talán a

<sup>5</sup> Vaszlov-Kolpinszkij, 1975, 100. oldal

<sup>6</sup> Vaszlov-Kolpinszkij, 1975, 169. oldal, 13. lábjegyzetben Herbert Read, *Icon ad Idea*, 130. oldaláról idézte

<sup>7</sup> Vaszlov-Kolpinszkij, 1975

<sup>8</sup> Vaszlov-Kolpinszkij, 1975, 7. oldal

<sup>9</sup> Vaszlov-Kolpinszkij, 1975, 6. oldal

művészet rendszeres politikai ellenőrzése enyhült 1968 után, s ezzel részben a zsűriket is decentralizálta, de arról szó sem volt, hogy megszűnt volna.<sup>10</sup>

### **A Képzőművészeti Főiskola 1970–77 között**

Munkásságom kezdetén, 1970–73 között, a Képzőművészeti Főiskolán, keveset tudtam azoknak a kulturális elméleteknek a létezéséről, amelyek akkor nagy hatással voltak a kortárs nyugati művészetekre. Tanulmányaim során tízéves koromtól az Akadémia követelményeinek megfelelő stúdiumokat végeztem: természet utáni rajzolás, akt, portré, csendélet, tájkép. A Magyar Képzőművészeti Akadémia első két évében Iván Szilárdnál tanultam festészetet, ami műtermi gyakorlatokból, aktrajzolásból és festésből állt. Az Akadémia követelményeinek kitűnően eleget tettem.

Mint fiatal művész a szubjektum szabad kifejezésére vágytam, és ismerni szerettem volna a kortárs művészi kifejezés különböző médiumait és formáit. A véleményét szabadon kifejező társadalomnak a részévé szerettem volna válni. Semmi sem volt természetesebb számomra, mint mindent tudni a kortárs intellektuális és művészi életről (főként a vasfüggönyön túlról), és annak a részévé lenni. A művészetet (ahogy tanultam) egyetemesnek és nemzetközinek képzeltem el, csak lassan bontakozott ki előttem, hogy az „egyetemes” elképzelésének milyen korlátaival kell megküzdenem, ezért szerettem volna határok és vasfüggöny nélkül közel hozni magamhoz az olyan nagy távolságban létező szabad önkifejezés lehetőségét. Felfedeztem, hogy az egyetemes művészet, és az engem körülvevő művészeti közeg, amelyet bizonyos mértékig sajátomnak éreztem, rettentően különbözött attól, amit én gondoltam és éreztem a művészetről, ezért a különbözőség okait kezdtem kutatni. Én is a humanista, realista kulturális örökség kötöttségétől, valamint a politikai hatalom és az intézmények ellenőrző szerepétől szerettem volna megszabadulni, hogy megvalósíthassam szellemi létezésem szabad dimenzióit, mint azok a kortárs nyugati gondolkodók, akikről akkor még csak homályos, a vasfüggönyön átszivárgott információim voltak. Mindebbe még a nőiség tudatát is bele szerettem volna foglalni.

A szocialista Magyarország mindennapi életéből és a fórumokból hiányzott a közvélemény kifejezése, és cenzúrázott intellektuális életből hiányoztak a rendszerrel

<sup>10</sup> A Ganz Mávag-beli kiállítást és bált 1977-ben zsűriztetni kellett, hogy ne zárják be. Az már más kérdés, hogy igyekeztünk befolyásolni azt, hogy szimpatizáló művészekből álljon a zsűri, amelynek nemcsak szelektáló, de ellenőrző szerepe is volt. A kiállítás után újból felmerült a főiskolán, hogy kirúgjanak-e bennünket, vagy mit tegyenek velünk.

és az intézményekkel szemben álló kritikai elméletek. A szocializmus központilag irányított és ellenőrzött művészetoktatási rendszere és az azon belül elérhető – politikai érdekekből átrendezett – képzőművészeti örökség bénítóan és elnémítóan hatott, ezért kerestem azokat az utakat, amelyeken keresztül létezésem és a művészetem valóságát megközelíthetem. Ugyanakkor minden tanulási lehetőség felé nyitott voltam. Megtanultam az aktrajzolás és festés, a rézkarcolás, eleget tettem az akadémiai oktatás követelményeinek.

A bürokratikus szocialista rendszer, amelynek iskoláját jártam, erősen megszürtte a kortárs gondolkodás megközelíthetőségének lehetőségeit. A totalitáriusan kikényszerített egypártrendszer a politikai gondolkodást, filozófiai tájékozódást és a művészeti elméletek szabad használatát is korlátozta. A demagóg és bürokratikus marxista-leninista rendszer szabályozni szándékozta a szabad gondolkodást, a közvéleményt is. A média állami kézben és ellenőrzés alatt volt. Minden diktatórikus, demagóg hatalomnak ez a módszere. A művészet viszont a hatalomtól független gondolkodókat igényel.

A szocializmusnak a 19. századi akadémikus művészetelméleteken alapuló oktatási rendszerében az élő modell utáni rajzoláson kívül más művészeti módszerre nemigen volt lehetőség, se útmutatás vagy engedély. Érthetetlen volt, hogy a rendszer miért a „humanista örökséget”, a 19. század polgári, akadémikus, humanista szemléletére épülő műteremtúdiumait tette az oktatási rendszer alapjává.

A diktatórikus hatalom miatt a félelem határozta meg a tanárok kisszerű művészi magatartását. A hatalom a kisszerűség és a hűség alapján szelektálta embereit, akiket az intézményekben alkalmazott. Így mindenféle középszerű törekvését támogatást nyerhetett. A hatalmi módszert, amely az intézményeken keresztül ellenőrzése alatt tartotta az egyént és a tudást, a kilencvenes évek elején előbukkant szigorúan titkos irat bizonyítja.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> *A KGB titkos dokumentuma* – Moszkva 1947 2.6. (szigorúan titkos) K.AA/CC 113 utasítás NK/003/ 47. A dokumentum 1994-ben lengyelül jelent meg a *Nowy Dziennik* című újságban, magyarul *Hogyan kell bánni a bennszülöttekkel?* címmel a Hermann Ottó Társaság adta ki 1995-ben. Ebből a dokumentumból válogattam ki idevonatkozó pontokat. A magyar kiadás feltételezte, hogy Szovjetunió hasonló utasításokat adott a többi szovjet blokkba tartozó országnak, így Magyarországnak is.

14. Mindent megtenni annak érdekében, hogy a határozatok és rendeletek, legyenek azok jogi, gazdasági vagy szervezeti jellegűek, megfelelően pontatlanok legyenek.

22. Megfigyelés alatt kell tartani minden tudományos kutatóintézetet és laboratóriumot.

27. A bennszülött vezetés nyilvános föllépései lehetnek nemzeti és történelmi színezetűek, de azok nem vezethetnek a nemzet egységéhez.

31. A magántulajdonban lévő termelővállalatok és az iparosok csak olyan alapanyagot és berendezéseket kaphassanak, amelyek meggátolják a jó minőségű áruk előállítását. Ezen termékek árai magasabbak legyenek, mint az állami vállalatok hasonló termékei.

A kortárs dialógus nélkül fojtogató volt a szocialista kultúrpolitika gondolatellenőrzése. Mivel a művészet támogatása az állami program része volt, egyúttal a kortárs művészet kibontakozását is korlátozta. Nem volt független műkereskedelem sem. Azt a művészetet, amely az állam támogatását élvezte, a belső és külső ellenőrzés, elszigeteltség és lokális értelmezhetőség fosztotta meg erejétől, a „szocialista modernizmus” „deviánsok” nélküli lokális változatának közepszerűségét okozva.<sup>12</sup>

Lukács György marxista esztétikája „[...] Lukács nemcsak polgári írók ellen, Joyce, Prust, Kafka ellen küzdött, hanem megtámadta a párton belüli modernizmust, a 19. századi realista hagyományoktól elszakadni kívánó művészeket, a konstruktivistákat és expresszionistákat. [...] Úgy gondolta, hogy az igazság kérdésében nincs engedményre lehetőség, a problémák viszonylagossá tétele, a relativizmus visszaesés lenne a polgári úttalanságba és kóválygásba, [...]”<sup>13</sup> ugyan Lukács nem egyértelműen élvezte a kommunista kultúrpolitika támogatását, a forma–tartalom dialektikájára épülő marxista normatív esztétikája mégis részévé vált az oktatásnak, és gátolta a művészeti oktatásban a modern irányzatok kifejlődését, sőt egyeduralgó művészetelméleti ellenzékké kövült, amely moralista normatív rendje a művészeti szabadságot veszélyeztette. Lukács nemcsak Kafka, Beckett, Prust alkotásait tartotta a dekadencia termékeinek, hanem harcolt az avantgardizmus ellen is. Theodor Adorno ezért nevezte az *Ész trónfosztását* dialektikátlan műnek, mely „az újabb filozófia irracionalista áramlatait egy csapással a reakcióhoz és a fasizmushoz csatolta, nem sokat időzve annál, hogy ezekben az áramlatokban—szemben az akadémiai idealizmussal—feltámadt az a gondolat a lét és a gondolkodás eldologiasodása ellen, melynek bírálata Lukács ügye is volt.”<sup>14</sup> „Az irracionalizmust bűnné teszi, a racionalizmust erénnyé. A nyomasztóan irányzatos értelmezés és

32. Elő kell idézni a hivatali adminisztráció minden szinten történő maximális terebélyesedését. Megengedhető az adminisztratív szervek tevékenységének bírálása, de semmiképpen sem engedhető meg számbeli megfogyatkozásuk és normális működésük sem.

39. Gondoskodni a hidak, utak és az összekötő-hálózat kiépítéséről és felújításáról, hogy egy szükséges katonai intervenció esetén gyorsan és minden oldalról elérhető legyen az ellenállás helyszíne vagy az ellenzéki erők összpontosításának helye.

41. Meg kell gátolni a politikai perekben elítélt személyek rehabilitációját. Amennyiben ez a rehabilitáció elkerülhetetlen, csak azzal a föltétellel lehetséges ezt megtenni, hogy az eset bírói műhibának minősül, nem lesz pörújrafölvétel, valamint a hibás ítélet okozói (bírák, tanúk, vádlók és informátorok) nem lesznek beidézve.

44. A munkahelyeken gondoskodni kell a különböző funkciókban dolgozó emberek leváltásáról, és a legkisebb szakértelemmel rendelkező, iskolázatlan munkásokkal helyettesíteni őket.

45. Meg kell szervezni, hogy a főiskolára a legalacsonyabb társadalmi rétegből származók kerüljenek be elsősorban, akiknek nem érdekük szakértelmük növelése, csupán a diploma megszerzése.

<sup>12</sup> A nem intézményesített művészeket, akik nem végezték el a Képzőművészeti Főiskolát ezért nem lehettek a Magyar Képzőművészeti Alap tagjai, a kiállítási lehetőségekből kiszorította, dilettánsnak és a művészi titulusra jogosulatlannak ítélte, mivel a személyi igazolványukban munkahelyként a MKA nem szerepelt. Az „avantgárd”, a „nem hivatalos művészet” mint politikai rendszerellenes a „hivataloson” kívül, politikai ellenállásként létezett.

<sup>13</sup> Hanák Tibor: *A filozófus Lukács*, 1972 Magyar Műhely, Párizs, 7. oldal

<sup>14</sup> Hanák Tibor: *A filozófus Lukács* 93. o. Teodor Adorno idézet, 12. lábjegyzet, *Der Monat*, 1958 nov. 37. o.

anyagrendezés közepette az olvasónak jóformán nincs módjában feltenni a kérdést: miért lenne feltétlenül bűn az irracionizmus?”<sup>15</sup> Filozófiai és esztétikai írásaiban írás totalitáriánus normákat fektetett le. A polgári filozófia válsága Hedegert, Sartre-ot, Mearleo-pontyt a nihilista passzivitás és a bezárkózó individualizmus képviselőjével vádolta.<sup>16</sup> A művészettel szemben morális követelményt állított fel, és módszere nagyon hasonlított a diktatórikus hatalom módszeréhez. Ezért művészként csakis visszautasítással tudtam rá reagálni. A marxista-leninista művészeti gondolkodás általa módosított politikai normáival ítélte meg a művészeti gyakorlatot.

A dialektikus materializmust Kardos mester tanította a főiskolán. A politikai gazdaságtan kötelező tanulmányai mellett önszorgalomból a pszichoanalízis marxista-leninista kritikai értékeléséből bányászhattam ki az ismereteket a freudi pszichoanalízisről, különben Freud helyett Pavlovot olvashattuk, és bár a nyelvi strukturalizmusról a hetvenes években Zsilka János nyelvtudományi könyveiben lehetett magyarul olvasni Chomsky és Ferdinand de Saussure strukturalizmusáról -- amit lelkesen meg is tettem -- Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein filozófiája csakis kritikai említésként szerepelt a marxista oktatásban. Ezekből a marxista-leninista kritikai kiadásokból bogarásztam össze az eredeti idézeteket és tették mások is, különben minden, ami érdekelt cenzúrázott volt. A kortárs dialógus hiányzott. Nemcsak a múzeumok falain szerepeltek hiányosan az irányt adó modern művészet dokumentumai, nemcsak a könyvtárak gyűjteményeiből lett kivonva, és nem lett újra kiadva a róluk szóló irodalom, hanem utalások formájában is többnyire csak azok marxista kritikai leértékelését adták, anélkül, hogy megközelíthetők, láthatók lettek volna a művészettörténeti könyvek oldalain. Fiatal művészként, egy idézetben vagy egy próbában, a doktrinától és a normatívától eltérőt, a kritizáltat kerestük, abban találtuk meg a szabadságérzés lehetőségét. A kortárs művészeti irányzatokhoz való csatlakozásnak komoly akadályai voltak, ráadásul az ilyen törekvések a politikai irányvonallal való szembenállásnak minősült, viszont kisebb engedményekre időnként lehetett kiskapukat találni.

A belső cenzúra és a félelem megakadályozta a kezdeményezéseket is.<sup>17</sup> Bizonytalanságot okozott. A művészet és a művészek lendületét lecsökkentette. Az intellektuális aktivitást gátolta, vagy kihívta maga ellen a cenzúrát, amely gyorsan elnémította. A hatalomnak kiszolgáltatott személynek nincs választása, beépíti

<sup>15</sup> Uo. 93. o.

<sup>16</sup> Uo. 82. o.

<sup>17</sup> Ugyan nem mindenre vonatkozóan voltak leírt szabályok, de a félelem beépült a szívekbe, és a cenzúra, mint egy testbe épített lehallgató-készülék működött.

szellemiségébe az öncenzúrárt. Már nem kell ellenőrizni, elegendő a félelem állandósítása. A hatalom a félelmen keresztül befolyásolta, pontosabban meggátolja a személyt önmegvalósító törekvésében.

Ennek a „lág hatalomnak” az ellenőrzött növendékeként nevelődtem, és kerestem az intellektuális megerősítéseket az elméletekben. A *lág*vat hangsúlyoznom kell, mert a „kemény hatalom” kissé meglágyult. Az 1956-os forradalom megtorlásait 1968 körül a Kádár-korszak befejezte, ezt követően inkább íratlan és kimondatlan törvények szabályoztak, amelyek egy lág közegbe, a pszichébe vették szabályaikat. A félelmet már az előző évtizedek plántálták a szívekbe. Ez a „lágység” a személyiség szabadságának korlátozását felismerhetetlenebbé tette, mert a korlátozások módszerei illékonyak voltak. A titkosrendőrség továbbra is működött. A szűrő, ami a hatalom és az én tudatom közé ékelődött, olyan rejtett kódokat tartalmazott, amelyek rendkívül átfogó elemzést kívántak.

A szocializmus oktatási módszere és cenzúrázott magyar nyelvű könyvkiadása késleltette, megakadályozta a kortárs gondolkodás fejlődését, továbbá függött a politikai bürokraták ízlésétől is. Főként a magyar nyelvű fordítások hiányoztak, de emellett nagyon fontos megemlíteni a félelmet, mint általános közérzetet a társadalomban.

Korán, elemi iskolás korunkban megtanultuk azt, hogy meg kell gondolni, kimondjuk-e, amit gondolunk, különösen akkor, ha a gondolat nem egyezett meg a hivatalos véleménnyel, azzal az egyetlen nézőponttal, amit az iskolában folyamatosan hallottunk.<sup>18</sup>

Hogyan lehet a félelemben tartott „Én”-t megerősíteni? Hogyan válhat az Én a hatalomtól független szubjektummá? Hogyan lehet a hatalom kényszerítő hatása ellenére az Én hatalomtól független döntéseit és gondolkodását kialakítani és kifejezni? Hogy lehet a felszínre hozni azokat a gondolatokat, amelyek a személyiség mélyén vannak, elzárva, a hatalom által elnémítva. Hogyan lehet azt megszólaltatni?

<sup>18</sup> Anyám állandó félelemben élt. Az állása elvesztése miatt politikai véleményét, pozsonyi demokratikus gondolkodását, Rudolf Steineri gondolatait, a magyar történelemről és irodalomról való tudását, tapasztalatait és összehasonlításait a II. világháború előtt és után egyáltalán nem, vagy csak halkan, suttogva merte kimondani.

Az oktatással szemben családi ellenállást fontolgató szülőket ugyanekkor pragmatikus érvekkel igyekeztek meggyőzni gyermekeik érdekében: „meg kell ezt érteniük azoknak a szülőknek is, akik ma még nem meggyőződéses hívei a népi demokratikus rendszerünknek, sőt még azoknak is, akik – mint a volt uralkodó osztályok tagjai – kiváltságaik elvesztése következtében vagy egyéb okból szemben állnak a szocializmus ügyével. Szerencsétlenné teszik gyermekeiket mindazok a szülők, akik megpróbálják szembefordítani őket a nép többsége által választott szocialista társadalmi renddel. Ilyen gyerekekből meghasonlott, a társadalomban helyüket nem találó fiatalok lesznek, akik könnyen esnek áldozatul lelkiismeretlen politikai kalandoknak, az ellenforradalmi események sok tragikus példája tanúsítja ezt.” (Az MSZMP művelődési politikájának irányelvei, 1958. június 25. In: *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatait és dokumentumait. 1956–62. 289–299. o.*)



Miben is kételkedtem? Az „Én”-emben. Magamban. Azt gondoltam, hogy elvesztettem magamat, pedig csak az elveszettségre voltam tanítva. Magamat kerestem a hatalom útvesztőjében. Magamban kerestem a hibát. Nem tudtam, hogy ez a hatalom módszere. Az volt az érzésem, hogy a hiba csak bennem lehet, nem kívülem. Később megtaláltam azt a kevés művészhallgatót és művészt, akik akkor hozzám hasonlóan kétségeiket szándékozták megfogalmazni. Ők lettek a barátaim.

Amint kétségeim és kételyeim körvonalazódtak, és a megértés révén felmértem helyzetemet, megerősödtem. 1974-től kezdődően öltöttek formát azok a munkáim, amelyek ezekről adnak számot. Az *Identifikációban* (1975) önmagamot nőként identifikáltam. Majd a *Szituációkban* (1975–76) és a *Közhelyszimbólumokban* (1976–77) (politikai) helyzetemet térképeztem fel. Az *Individuális mitológiában* (1975–77) meghatároztam a szerepemet. Az *Akt* kiállítással pedig (1977) a képzőművészeti oktatás és a figurális művészet kritikáját hoztam létre. Az *Individuális mitológia VII.* című performanszban a kommunista politikai és kulturális közeg kritikáján keresztül felszabadítottam magam és a testemet a rám nehezedő súly alól. Művészetemen, az *individuális mitológiámon* keresztül kiszabadítottam az *Énemet* abból a közegből, amely olyan soká fogva tartott.

Kettős hatalommal küzdöttem. 1. A normatív kommunista ellenőrzöttség és 2. az univerzális patriarchális művészeti örökség normáinak kötöttségei alól kellett „felszabadítanom” a tudatomat és a szellememet. Ez több lépésben, fokozatosan történt. Először tudatosan kerestem a különbségeket, és tudástöredékekből állítottam össze elméleteimet (1974–79), később különböző elméletek segítségével teoretikus keretbe foglaltam azokat. Ebben az utólagos elméleti igazolásban Foucault hatalomelemző (1980) és Lacan pszichoanalitikus elmélete (1984), s azok kritikai használata tömörré sűrűsítette művészetem kritikai alapállását.

Ahhoz, hogy az ortodox kommunista kultúrpolitika, és azon belül a patriarchális örökség okozta akadályozottságot megértsem, először magamban kellett tisztáznom céljaimat, de a környezetemet, s a céltudatos politikai és kulturális rombolást is meg kellett értenem.

A kommunista oktatás keretén belül, intézményesített formában, korlátozott személyként, a meghamisított tudás és történelem közegében a szabadságot csak korlátozottságában élhettem át, és a kismimizettség, félrevezettség előtt értetlenül

állva találghattam: ugyan ki is vagyok én? Az 1848-ban<sup>19</sup> kiharcolt sajtószabadság „szabadság, szerelem/e kettő kell nekem“ 1970-ben újból megszűnt. A szabad szónak, gondolatnak és közvéleménynek nem volt fóruma. Az „Én” *individuális tapasztalatát*, a lét tragikumának kifejezhetőségét elnyomta.

A szerelem -- a privát szférában szorított érzem -- mellett a félelem érzése volt a legerősebb. Minden mozdulat mögött ott volt, amely a személyiséget elbizonytalanította. A félelem, a megfélemlítés, az igazság felderítésétől, félelem (megfélemlítés) a polgári örökségtől, a történelmi dokumentumoktól, félelem (megfélemlítés) a nemzeti örökség felvállalásától, félelem (megfélemlítés) az európai örökségtől, félelem (megfélemlítés) a szabad gondolkodástól. „Én” mint a személy nehezen ismerhettem fel magamat, cenzúrázva voltam.<sup>20</sup>

#### Személyes út, barátságok

Művésszé válásom folyamatában természetes volt az önállóan gondolkodó és individuális személyiség kialakításának igénye. Ez lázadásnak számított a szocializmus kommunista kultúrpolitika keretei között. Nem akartam az ösztöndíj és a főiskolai képzés lehetőségét elveszíteni. A feladat, hogy autonóm művész-személyiséget kialakítsam, ellentmondásokat okozott. Ugyanakkor tudtam, hogy művészként kell majd eltartanom magamat.<sup>21</sup>

Az önmegvalósításomban az ambícióm segített. (Természetesen az ösztöndíjrendszer legyen a szocializmus javára írva.) Mivel csekély különbözőség is lázadásnak tűnhetett, és kockára tehettem művésszé válásom lehetőségeit, először féltem beleilleszteni munkámba a kortárs művészetek már megsejtett eredményeit. Ugyanakkor vágytam a saját valóságom legtökéletesebb megvalósítására, de a

<sup>19</sup> „A társadalmi és állami ünnepek mélyreható átalakítása már az ötvenes években megkezdődött. Augusztus 20-a addig a termény-betakarítás és az államalapító Szent István király napja volt, ekkortól elsősorban az alkotmány ünnepe lett. Az 1848-as forradalom és szabadságharc ünnepe, március 15-e pedig valódi szellemiségétől megfosztott, mindig kicsit gyanús, veszélyes ünnepé vált, és szerepe elhalványult az új történelmi eseményeket dicsőítő felvonulások, fellebörgőzések és irodalmi műsorok árnyékában. A kádárizmus a társadalmi és állami ünnepek fontossági sorrendjének kialakításában kerülte a feltűnő győzködést. Pragmatikus volt, inkább a népet is erre szoktatta; az ideológiai szempontból fenntartás nélkül elfogadott, s ezért kiemelt ünnepekre járt a piros naptári számmal jelölt munkaszüneti nap, a félig-meddig felejtteni valókra pedig nem.” Kalmár Melinda, 1998, 263. o. („A Kádárizmus ünnepei” című fejezet).

<sup>20</sup> 1968-ban, amikor a Szolnok megyei Fegyverneken tanítottam, a Szolnok Megyei Pártbizottság határozatban kötelezett, hogy nem hordhatok miniszoknyát, férjem pedig szakállt.

<sup>21</sup> A második világháború befejezése után kitelepített család gyerekeként születtem. Vigyáztam csekélynek bizonyuló lehetőségeimre, és művészi jövőm perspektíváira. Nem voltam az akkori uralkodó osztály kiváltságosa, akinek a jövőjét a kommunista politikai hatalom biztosította volna.

különbözőség megmutatása nélkül, amely a szocializmus fegyelmező kultúrpolitikájának oktatási keretei között büntetést és kizárást vonhatott maga után.<sup>22</sup>

Fel kellett felmérnem lehetőségeim korlátait a hatalom mindent ellenőrző útvesztőjében. Az intézményen belül csakis szorgalmas és jó magatartással lehetett elérni a támogatásokat (ösztöndíjakat), amelyek anyagi és művészi karrierem (kiállítás) dimenzióit biztosíthatták számomra. Természetesen ez nem akadályozott meg abban, hogy a politikai és az oktatási rendszertől, a „vulgár-marxizmustól” eltérően gondolkodjak, és megpróbáljam intellektuális közegemet kialakítani.<sup>23</sup>

A főiskola kezdetén, 1972-ig mindent megtanultam a főiskolán uralkodó festészeti gyakorlatról, és mivel mást akartam, nem kis belső ellenállást kellett leküzdenem Iván Szilárd régiesnek tűnő festői szemléletével szemben. Miután sikerült ettől megszabadulnom, a grafika szakon felerősödött a kortárs művészetekhez (azok gondolatvilágához) való csatlakozási szándékom, személyes utam és művészi nyelvem kialakításának igénye. (A harmadik évfolyamban átiratkoztam a festőszakról a grafika szakra.) Az 1973-tól az ott készített kb. 500 rézkarcomban Kondor Béla rézkarcainak és Goya aquatinta-technikájának az inspirációja alatt dolgoztam ki személyes monológra és naplószerű költői utalásokra épülő rézkarcaim hangnemét. Az ezekben a rézkarcokban rejlő személyes vallomások is zavaróan hatottak környezetemben, mégis e munkák erejét a személyes naplószerű hangvétel jelenti, -- nem pedig stíláriskészletünk --, a pszichológiai utalások forrása, érzelmeim vallomásszerű lejegyzése. A lélektani referenciáknak, a privátnak és a személyesnek a megfogalmazásában rejlik e művek ereje. Pszichológizáló hangnemük már valamelyest tartalmazza a pszichológiai megközelítésre való igényemet. Ezek a rézkarcok már magukban hordozták irányultságom lényegét: látás- és ábrázolásmódom pszichológiai okait térképeztem fel bennük. Nagy hatással volt erre a szándékomra Ingmar Bergman filmjeinek és Francis Bacon festményeinek pszichoanalitikus dramaturgiája. Minden egyes testábrázolás ezeken a rézkarcokon testi, egzisztenciális létezésem pszichológiai feltérképezése volt. Az, ahogyan a testemben meghatározva éreztem létem súlyát, megszabta önkifejezésem, ábrázolásom, egyben művészetem irányultságát. (Ezek munkák ugyan a „Kondor Béla féle grafikai stílus” inspirációjának a gyanúját keltették környezetemben, saját magam mégis Francis Bacon nagyhatású festményeinek a test ábrázolására

<sup>22</sup> A főiskolára való bekerülés által úton voltam a hivatalos művészet felé. Lehetek és voltak is kiállításaim, az adott keretek között próbáltam megoldani intellektuális gondjaimat, miközben a tradíció szerkezetének a feszegetésében kerestem megoldást, művészetem megvalósítását.

<sup>23</sup> Nem akartam, hogy kirúgjanak a főiskoláról, mint ahogy az ellenzéki írók sem utasították vissza írásaik megjelentetését a politikailag ellenőrzött és cenzúrázott folyóiratokban.

gondoltam.). A rézkarcaimon minden női test a saját érzelmi testképem, önérzésem, vagy annak szimbolikus testiségében való kifejezése volt. Ezekkel a pszichotestönképekkel megalapoztam a művészetem következő lépését: mindezt később a fotóhasználat segítségével általánosabbá és teoretikusabbá formáltam. Bár ezeknek a rézkarcoknak és a litográfiáknak a stilisztikai és technikai eszköztára nem nőtt túl a környezet hatásán, személyes hangnemmükkel s a privát szférák közvetlen kifejezése és feltárása által egyéni vonások és újszerű, vallomásos, személyes hang és magatartás fedezhető fel bennük. Ezeknek az érzéseknek a kifejezése és a pszichológizáló törekvés már *a nemileg meghatározott látás különbség* tudatos felmérésének első lépései voltak, amely komoly elméleti és kivitelezési gondot okozott számomra. Ezekkel a rézkarcokra kaptam meg a Kondor Béla-ösztöndíjat 1976-ban.

1973-tól tudatosan kerestem azokat a gondolatokat, amelyek dilemmáimra válaszoltak, és barátságokat, amelyek segíthettek. 1974–75-ben megismerkedtem Bódy Gáborral, Erdély Miklóssal és Balaskó Jenővel.<sup>24</sup> A főiskolán belül pedig többek között Károlyi Zsigmonddal, Halász Andrással, Kelemen Károllyal, Sarkadi Péterrel, Bogdány Dénessel, Tolvaly Ernővel, Lengyel Andrással, Fazekas Györggyel Méhes Loránttal és Kiss Mariannal formálódott barátságom (a lista nem teljes).

1973-ban nem lehetett Raszler Károlytól többet tanulni, mint Iván Szilárdtól, de a grafikai oktatás szabad szelleműbb volt. Nem volt akt, csendélet, „művészet a valóság után” program. Azt lehetett a rézlemezbe karcolni, amit a tanuló elképzelt vagy akart, és az lehetett absztrakt vagy figurális is.

Azért éreztem magam jobban a grafika szakon, mert el tudtam szakadni a kötelező feladatokról, a visszahúzó erőktől és a „valóságot/realitást tükröző és másoló” gyakorlattól. A grafikán eltávolodhattam a modell utáni rajzolás automatizmusától, s ez segített abban, hogy a valóság és az ábrázolás közötti szakadékot értelmezhessem. Egyben jobban összpontosíthattam tapasztalataim; a látás, a reprezentáció lélektani vonatkozásaira. A mesterségesen diktált realizmus/humanizmus eszmekörből a kortárs gondolkodásába szerettem volna belépni, vagy annál is messzebb kíváncsoztam. Minden elérhető médiumban inspirációt kerestem és találtam. Bergman filmjeinek egzisztencializmusa, Beckett drámáinak abszurditása, Ferdinand de Saussure nyelvi strukturalizmusa, Simone de

<sup>24</sup> Erdély Miklóstól regéket hallgattam, miközben éjszakákba nyúló beszélgetéseket folytattunk Joseph Beuysról. Bódy pedig a strukturalizmusról és Fassbinder filmjeiről beszélt. 1974-ben rézkaraim és rajzaim technikájával húszperces rajzfilmet készítettem Bódy Gábor tv-programjához, filmnyelvi sorozatához. Erdély Miklós és Bódy Gábor akkor már többször jártak „Nyugaton”, és elmesélt élményeik inspirálón hatottak rám. Balaskó Jenőtől pedig az avantgárd költészetről és a költészetben alkalmazott avantgárd magatartásról beszélgettem.

Beauvoir írásai is nagy hatással voltak rám, akárcsak a már említett egzisztencialista filozófia: Heidegger, Kierkegaard, mivel a létezés és az itt-lét filozófiai kérdéseire, a testi és szellemi létezés problematikájára adtak valamelyest választ. Főként a testiségem és szellemiségem kapcsolata és ezek összefűzhetőségének a gondolata foglalkoztatott az egzisztencializmuson keresztül. Testiségemet érzelmi életem forrásának éreztem, és annak összekapcsolhatóságát kerestem a szellemiséggel, illetve a művészettel. Saját testemmel, a testiséggel való foglalkozásom alapjait ez a körülbelül 500 rézkarc fektette le, majd később a fotó médiuma segített azt kiteljesíteni.

Heideggerről Suki Béla *Martin Heidegger filozófiájának alapkérdései*<sup>25</sup> című könyvéből olvastam. Akkor ez a kritikai kiadás nagyon fontos volt számomra (számunkra). Az idézetekből rekonstruáltam filozófiáját. Hanák Tibor *Ideológiák és korunk*<sup>26</sup> (London, 1969) című kiadványát is olvasva főként Heidegger és Wittgenstein összehasonlítása érdekelt. Wittgensteint is lehetett a sorok között olvasni. A *Tractatus* magyarul a hetvenes években jelent meg. Søren Kierkegaard írásaiból több rövidebb fordítást közölt Köpeczi Béla *Az egzisztencializmus* (1965)<sup>27</sup> című könyvében, ami értékes volt számomra. Buda Béla *A pszichoanalízis és modern irányzatai*<sup>28</sup> című összeállítást a hetvenes évek elején olvastam. A könyvben Freud „Az őszvalami és az én”-ről szóló írása az „Én-elemzésem” fontos részleteire hívta fel a figyelmemet.<sup>29</sup> A Képzőművészeti Főiskola könyvtárában 1975-ben az *Art in Americát* nézegettem. Amint időm engedte, a kortárs képzőművészeti és filozófiai irányzatok után kutattam, sok ebédszünetet töltve el ott. Intellektuálisan és a gyakorlatban is be akartam kapcsolódni a kortárs művészeti irányzatokba, ennek lehetőségeit kerestem, de végül is nem annyira egy irányzatra, hanem inkább magamra találtam.

1973-tól kezdve formálódott személyes művészeti szándékom és a főiskolai szemlélettel való szembefordulásom, ám ez artikulált formában az 1975–77 között készült munkáimban jelenik meg: *Identifikáció* (1976); *Szituációk* (1976); *Individuális mitológia* (1975–77); *Akt* (1977); *Közhelyszimbólumok* (1976–77); *Szempillantás és sóhajlás* (1977).

<sup>25</sup> Suki Béla, *Martin Heidegger filozófiájának alapkérdései*. 1976 Gondolat kiadó, Budapest

<sup>26</sup> Hanák Tibor, *Ideológiák és korunk*, 1969, London,

<sup>27</sup> Köpeczi Béla *Az egzisztencializmus* (vál., 1965)

<sup>28</sup> Buda Béla *A pszichoanalízis és modern irányzatai* (vál., 1971)

<sup>29</sup> Buda Béla *A pszichoanalízis és modern irányzatai* (vál., 1971) Freud „Az őszvalami és az én”

Erre az időszakra esik a *Rózsa-kör* (1976) kialakulása is, aminek egyik alaptagja voltam, és amelynek intellektuális közössége fontos bázist jelentett számomra. A Rózsa presszóban létrehozott munkáim is ide sorolhatók: *Vízben kártyázás* (1976), *Mesterséges légzés*, *Szituáció* (1976) című videó, amely semmi másról nem szólt, mint a Rózsába való bevonulásról.<sup>30</sup>

A hetvenes években adott művészeti diskurzus zárt kódrendszerén belül nehéz volt a néző, tapasztaló, érző és a tapasztalataimra reflektáló, alkotó személyiséget kialakítani, ezért kezdő művész koromban a stílusok és művészettörténeti kódrendszerek által meghatározott képzőművészeti diskurzuson kívül kerestem elméleteket, hogy azokkal felvérteződve a hatalmi viszonyok kevésbé korlátozzák döntéseimet és munkámat. A hetvenes években engem körülvevő és formáló „akadémista–modernista–szocialista–bürokrata” képzőművészeti diskurzus nem adott választ „akkor” és „ott” azokra a kérdésekre – szakmai dilemmákra és kétségekre –, amelyek művészetem kialakítása közben felmerültek.

1974-ben megértettem, hogy a hatalom létező konfigurációjában a szubjektum (nagyreszt) egy előre szabályozott és létrehozott teljesítmény, és hogy számtalan személyes élményem kifejezése és művészetté való formálása a normatív ellenőrzöttség miatt lehetetlenné vált a képzőművészeti kódrendszer elsajátításának folyamatában, ezért az akadályozó erők megértésére és kiküszöbölésére törekedtem.

Művészetem fontos része lett az a kérdés, hogy a szubjektumnak a hatalom által való meghatározottsága ellenére van-e esélye valami másra is, mint amire a hatalom kódolja. Hatalmi tiltásokkal találtam magamat szemben, amelyeket fel kellett ismerni. A szubjektum és a hatalom, illetve a hatalmi kontroll alatt tartott művészet viszonyának megértésétől hajtva a hetvenes években (1974-től) a művészet elméleti részét hangsúlyozó konceptuális művészet vonzásába kerültem, és annak művelőjeként értékeltem magam.

A konceptuálisat akkor nem, mint ötletet vagy ötletszerűséget értelmeztem, mint Beke László és Perneczky Géza, hanem inkább gondolat- és elméletcentrikus művészetként fogtam fel. Munkáim többnyire nem gyorsan felfogható és elcsattanó ötletek voltak, hanem inkább hosszas tanulmányok, elmélyült elméleti értelmezések eredményeként születtek meg. Noha olyan munkáim is voltak, amelyek az előbbieket kategóriájába tartoztak, számomra a hetvenes évekből és a későbbi munkáim

<sup>30</sup> Az IPARTERV, a SZÜRENON és a Balatonboglári Kápolna a politikai ellenállásként értékelt avantgárd, a magyar kortárs művészettörténet részévé vált, amely jogosan hangsúlyozta tevékenységük politikai heroikusságát. De a *Rózsa-kör* nem az Aczél-féle kommunista cenzúra miatt, hanem a művészettörténészek mulasztásának köszönhetően maradt ki a kortárs művészettörténetből.

szempontjából mégis az elméleti kutatásra, „koncepció irányította gondolati értelmezésre” épített munkáim a fontosak.

Fiatal művészként, hogy „én”-emet, a szubjektumot az ellenőrzöttség alól kivonhassam, és hogy a művészeti oktatás, a művészetszemlélet és gyakorlat kritikáját megfogalmazzam, elméleteket kerestem. Arra volt szükségem, hogy a hetvenes években uralkodó, a hagyományos akadémiai művészeti tradíció, a modernizmus és a kommunista kultúrpolitika összezsugorításából keletkezett művészetszemlélettel szemben, annak kritikáját tudjam megfogalmazni.

1. A kommunista kultúrpolitika és művészképzés ellenőrizte, korlátozta, fegyelmezte, politikai egyoldalúsága limitálta művészeti és intellektuális fejlődési lehetőségemet, kortárs gondolkodásom fejlődését, és korlátozta a hatalomtól független művész-szubjektum (személyiségem) kialakulását.

2. A hagyományos, „univerzális” humanista művészeti diskurzus, az akadémia, és a modernizmus patriarchális öröksége nem nyújtott segítséget művészetem formálásának folyamatában, sőt inkább gátolta azt.

3. A szabadon gondolkodó és alkotó személyiségem formálásának igénye alapvetően meghatározta képzőművészeti tevékenységemet. Ezért művészetemet az elméletek tisztázottságától tettem függővé.

Harc a szubjektum státusáért

*„A politika egyoldalú meghatározása önkényes hatalmi csel, amellyel a szubjektum státusáért vívott 'politikai' harcát rövid úton elfojtják.”<sup>31</sup>*

Miért is van (volt) egy művésznak szüksége a hatalom működésének a megértésére? Miért nem lehetett kizárólag a stiláris, technikai és mediális valóság, a művészeti kérdések keretei között alkotni? Miért kellett „önmagamat” szisztematikus fegyelemmel keresni? Miért kellett a művészeti ambícióm mögött meghúzódó szellemi szabadságomat a nehezen megtalálható fragmentumokból felépítenem, és annak fontosságát elméletileg alátámasztanom? Miért is volt fontos, hogy „Én”-em variációit és lehetőségeit keressem és meghatározzam?

A politikai és kulturális körülmények miatt, sorsszerűen adott volt a hatalom működésének értelmezése és megértése. Nemcsak nőként kerestem a patriarchális képzőművészeti örökségben (nő)magamat, hanem mint a kommunista politikai hatalom ellenőrzöttje is. A kétszeresen bizonytalanná tett identitás sürgette a kritikai elméletek kialakítását, mivel a történelmi körülményei által meghatározott szubjektum megpróbált kitérni a kódoltság és az ellenőrzés alól, hogy ezáltal pontosabb képet kapjon létezése és egyben művészeti szemlélete igazságáról.

Az elméletek használatát a körülmények követelték meg. Nélkülük nem lettem volna képes meghatározni és felépíteni nézőpontom sajátos bázisát. Ahhoz, hogy az akadályokat megszüntessem, alaposan meg kellett értenem a hatalom szerkezetének, működésének és filozófiai torzításainak módszereit.

Az „én”, az egyes szám első személy hangsúlyozásával személyes élményeim fontosságára és a szubjektum értelmezésének kiemelt szerepére szeretnék utalni. Először is, vágytam a másra. Másodszor, kerestem és megtaláltam azt a közeget, amely hozzásegített a különbözőség megvalósításához. A „valóságmásolás realista-humanista” programjától való elszakadás, majd a konceptuális művészet és elméletek inspirációján keresztül alakult szemléletem. Harmadszor az elméleteket és gondolkodási formákat rendeztem, összekötöttem, hogy a tanult tradíciót újraértelmezsem. Az akkor konceptuális magatartásnak elképzelt rendszerem segítségével értelmezett tradicionálisreprezentáció fontos volt ahhoz, hogy tapasztalataimat, érzéseimet és tudásomat a művészeti kódrendszerben kifejezhessem.

<sup>31</sup> Csabai Márta, Ersős Ferenc Freud titokzatos tárgya, a pszichoanalízis és a női szexualitás (szerk 1977), Judith Butler, 273. o.



Végül is egyértelműen felismertem azt a tényt, hogy saját művészeti állásfoglalásom annyira az enyém, amennyiben „én” újrajátsszom és értelmezem az „engem” alkotó elméleti állásfoglalásokat. Emiatt a felismerés miatt döntöttem el, hogy csakis a „konceptuális művészet”, mai pontosítással a reprezentáció módszeres dekonstruktív elemzésének használatán keresztül van lehetőségem a művészetem kialakítására.

#### A traumák és az indulás

1973-tól már egyre gyötrőbb volt számomra az a dilemma, hogy mit is jelent a művészet? Hogyan kell értelmeznem mindazt, amit tanultam, és mitől vagyok művész? Mit kell tennem ahhoz, hogy olyan művészetet alakíthassak ki, amely a cenzúrázottság és a szellemi szabadság hiánya ellenére is a kortárs gondolkodás és művészeti gyakorlat része tud lenni? Mi kell az erős művész-személyiség kialakításához a szellemileg korlátozó demagóg politikai irányítás hatalmi rendszerében?

Azt a kérdést pedig, hogy miért kell meztelen nőt rajzolnom ahhoz, hogy művész legyek, igazán nem lehetett senkinek sem feltenni, mivel ez a gondolat a nemi szerepek mélyebb és alapos átgondolásának igénye miatt nem volt része sem az 1970-es évek *hivatalos* művészetnek az emancipáció keretén belül, sem pedig a *nem hivatalos* konceptuális művészet diskurzusának.

Az élő modell utáni aktrajzolás a képzőművészeti oktatásban és a művészeti gyakorlatban automatizmus volt. „Felvesszük a modellt (nőt és férfit), és lerajzoljuk” – senki nem gondolt arra, hogy ennek is, mint minden másnak, jelentése van. Ahhoz, hogy ezzel az automatizmussal szembenézzek, elsősorban a reprezentáció mibenlétét kellett megértenem. Az aktrajzolás és aktfestés zsánerének rendszerét elemeire kellett lebontanom. Vagyis ki kellett emelnem az ismétlés automatizmusából, és a meztelen nőmodell erotikus jelentését kellett tisztáznom. Egyben a jelentést is, amely a zsáner automatikus ismétlése mögött húzódott meg. A meztelen nőmodell szexuális jelentésére vonatkozó utalások többször felbukkantak tanulmányaim során, s ezek segítettek. Például Iván Szilárd aktmodell-festészeti korrigálásai (1970–1973) közben mondta: „Milyen szépen esik a mellére vagy a seggére a fény. Gondolj Tiziánra.”

(1972). Iván Szilárd ezáltal az aktmodell erotikus jelentésére hívta fel a figyelmet anélkül, hogy bővebben kifejtette volna azt. Ennél korábbi élményem is volt. Műtermi tanulmányaim során, amikor 12-től 18 éves koromig a győri Békéssy Leó és Alexovics László szakkörébe jártam (1958–64), a tapasztalataim hasonlóak voltak. Ebben a szakkörben gimnáziumi tanulmányaim befejezéséig nyolc éven át, heti két alkalommal tanultam esténként rajzolni. A szakkörben Alexovics László (győri szobrász) a női aktok rajzolásakor felhívta a figyelmemet a fény és az árnyék fontosságára a női test domborulatain: a mellén, a fenekén, a csípőjén. Amikor fiatal nő volt a modell, akkor annak szépségéről, ha pedig – ritkán – férfimodell volt, akkor inkább a kontrapoztról beszélt. Amikor pedig idősebb nőmodellt rajzoltunk, azt figyeltük meg, hogyan ereszkedtek meg a kerek formák, és mi a különbség a fiatal és az idősebb nő teste között. Természetesen, amikor a fiatal nőről beszélt, testileg azonosítottam magamat vele. Ezek az emlékek is arra utalnak, hogy a természet utáni aktrajzolás erotikus és szexuális vonatkozását a szakköri oktatás, ha minimálisan is, de tárgyalta. Természetesen ez nem került el a figyelmemet.

Miután az élő modell utáni rajzolás folyamatában az ábrázolás és valóság viszonyának problémája került érdeklődésem előterébe, át kellett gondolnom annak jelentésrendszerét. Saját magamat a nőiségen belül meghatározva, specifikus kérdésként kiemelődött a női test ábrázolása és jelentése a művészeti diskurzusban, és az erre adható válasz keresése művészetem központi feladatává vált.

A hetvenes évek magyarországi képzőművészeti gyakorlatában rengeteg tisztázatlan kérdés merült fel, de elhallgatva és belsőleg cenzúrázva voltak. Némáság, ködösség és puha falak vették körül az élő modell utáni aktrajzolás kérdését is, hiszen ez az oktatási rendszer szilárd alapkőve volt. Azonkívül a cenzúra miatt az oktatásból és a diskurzusból hiányzó pszichoanalízis és pszichoanalitikus elmélet, amely a férfivágyat és a női vágyat megkülönböztette, nem tudott háttérként segítséget nyújtani a kérdés felvetéséhez. Ahhoz, hogy az ábrázolás mibenlétét és a női test ábrázolásának erotikus jelentését felvethessem, szükségem volt arra, hogy a nőitest-ábrázolás automatikus ismétlésének okát és működését megértsem. Mivel az intellektuális ellenőrzöttség és az irányított művészeti diskurzus főként politikai szinten zajlott, a nőművészet kérdését is azzal zárták rövidre, hogy (személyes, kulturális és intellektuális szinten nem valósult meg) a politikai jogokat érintő emancipáció azt is megoldja. A marxizmus is a patriarhátus felügyelete alatt kívánta elintézni az emancipációt.

A problémát el kellett szigetelnem a gyakorlat automatizmusától, elméleti elemzésem központi kérdésévé kellett tennem, és a nő-ábrázolásaként kellett gondolkodnom róla. Ennek az volt a feltétele, hogy valamilyen szinten megértsem az ábrázolás/reprezentáció mibenlétét és az erotikus vágy helyét az ábrázolásban. A valóságot és az ábrázolást szétválasztva, az ábrázolást (a reprezentációt) kellett szisztematikusan elemezni.<sup>32</sup>

Meg kell itt jegyezni, hogy a kommunista kultúrpolitikára vonatkozó kétségeim és a „realizmus–humanizmus–figuratív” -- gyakorlat kritikája inkább talált halló fülekre, mint a patriarchális örökségben való elbizonytalanodásom és az azzal szemben megfogalmazott későbbi kritikám.

### **Az aktmodell**

A szocialista kultúrpolitika az aktmodellt, mint a humanizmus örökségét használta a művészetben. A humanista művészeti örökség az embert helyezte a mindenség középpontjába, és ezt tette a kommunista kultúrpolitika is. A perspektíva mellett anatómiailag pontosan megrajzolt emberi testet állította a „valóság” ábrázolásának fókuszába. A humanizmusra épített 19. századi akadémikus, figurális festészeti oktatásnak az alapja az anatómiailag pontosan megrajzolt emberi test volt. A 19. századi műteremtúdiókból kiindulva a művészeti képzés a meztelen testre, az akttanulmányra épült. Az aktmodell, azaz a meztelen nő (vagy férfi) teste a humanista alapokra helyezett művészeti oktatásnak is központi tárgya volt.

A kommunista kultúrpolitika ezt a humanista örökséget beillesztette oktatási rendszerébe, sőt a művészetek alapjává tette. Az intézményesített művészeti nevelés hallgatóinak kiválasztása kéthetes felvételi vizsga során történt. Ennek a felvételi szelektálásának is kritériuma volt az élő -- többnyire nő -- modell után való rajzolás. Ezáltal a meztelen nő testének ábrázolása a művésszé képzés folyamatában alapvető és általános teszt lett. Ezt a művésztanuló elfogadta, és igyekezett az aktmodellt minden más jelentésétől megfosztani. Ezáltal a női akt a művészeti oktatás szimbólumává vált, elfojtva eredeti jelentését, azaz hogy az a férfierotika és a férfivágy tárgya. Ezáltal megfosztotta a (női) aktot mindenféle más jelentésétől.

<sup>32</sup> A problémát értetlenség vette körül 1974-ben, és nagyon sokáig utána is.

Automatikusan használta. (Férfimodellek is voltak, de engem elméleti szempontból különösen a nőmodell ábrázolásának értelmezése érdekelt.<sup>33</sup>)

Én viszont saját (női) testemet azonosítottam a rajzolt (női) testtel. Én magamat, a testemet akartam kiszabadítani abból a szerepből, amit a képzőművészeti diskurzus rászabott (múzsza, modell). Magamat akartam értelmezni a (női) testben meghatározva, de az alkotóművész szerepében, a saját testi létezésemet átélve és testiségében igazolva. A feladat nem tűnt egyszerűnek, ugyanis mindkét szerepet meghagytam magamnak. Kettévált szubjektumom egyik része azonosult a nőképpel (a művészettörténetben inkább meztelen nők, s nem meztelen művészek szerepelnek) mint látott tárggyal, a másik részben viszont mint a képet létrehozó, ábrázoló életem át magamat.

Azt a kérdést, hogy mi köze van a meztelen (női) testnek a művészethez, és hogy miért ez a művészképzés alapja, a hetvenes években senki sem firtatta a környezetemben. Ezelőtt is így volt, tehát rendben van. A művészettörténetben minden kódolt, és ez megadja a választ a fel nem tett kérdésre is, tehát kérdezni sem kell (nyilvánvaló volt). Természetes, hogy az aktmodellen alapult a művészeti oktatás, és a művésztanulók közötti verseny is.<sup>34</sup>

Saját fiatal nőtestemen keresztül értettem a nézettséget, az aktok „nézettségét”, a női szépség használatát és nézettségét a festészetben. Viszont nehezen tudtam ismereteimbe beleilleszteni – zavarba ejtő volt. Ugyanakkor nőképem részévé akartam tenni azt a szenvedélyt, amely életem része volt – mivel nőképemet a testiségen keresztül, belülről akartam megfogalmazni, testi (nemi) vágyam és intellektuális vágyam összekapcsolásában megoldásokat láttam erre. A női testet, mint a férfiszexuális tárgyát belülről átélve és képpé formálva, egyszerre és átfedésben ábrázoltam, egyszerűen azzal a képpel konfliktusba kerülve.

Úgy gondoltam, a privát szférában tartott nő szenvedélyét is kifejezhetem, publikussá tehetem. Azaz a nőtest-ábrázoláson keresztül kiemeltam a titkosból, és a néző által is megközelíthető, jól olvasható, publikus képpé (meztelen nő a háló- vagy fürdőszoba privát szférájából kiemelve) formáltam, önképemmé tettem. Ezáltal tisztáztam saját viszonyomat a diskurzusban megjelenő nőképhez (és a meztelen

<sup>33</sup> 1974-ben már 16 évnyi akttanulmány-stúdium állt mögöttem.

<sup>34</sup> Ugyan 18 éves koromban már olvastam D. H. Lawrence-könyveket, Ady, Baudelaire és Rimbaud szexuális és erotikus költészetét, a libidóról, valamint az irodalomban reprezentált érzéki szenvedélyről. Mind az avantgárdot, mind a lawrence-i szexualitást elemző örökséget a kortárs szemlélet részének tartottam, kerestem közöttük az összefüggést.

nőképehez). A vallomásos formát, a személyes hangnemet nemcsak a fotóimban használtam, hanem korábbi rézkarcaimban és rendszeresen firkált verseimben is.<sup>35</sup>

A szocialista kultúrpolitika az erotikusát, és különösen a pornográfiát emberellenesnek, nőellenesnek ítélve cenzúrázta, mivel az emancipáció része volt a doktrínáinak. Ezzel nem vitatkozhatom, mert többnyire egyetértettem vele, de a diktatórikus ellenőrzés és a diktatórikus módszer sértette az emberi gondolkodás és művészet szabadságába vetett hitemet. A módszerrel, a tiltással volt bajom. A központilag ellenőrzött kultúrpolitika az erotikusát és a szexualisát bigott módon kikerülte, nem tárgyalta, álszeméremmel kezelte. Míg a nyugati társadalmakban a szexualitás egyre inkább a középpontba került, és a reklámok eladási fogása lett, addig Magyarországon annak képi és szövegszerű jelenléte, használata korlátozott, nem tárgyalt és félreértett volt. Nem támogattam a női testekkel reklámozott piaci módszert, de a felülről jövő ellenőrzöttséget visszautasítottam. Nem értettem egyet az elhallgattatással, azt gondoltam, hogy inkább foglalkozni kell vele. A marxizmus naiv politikai idealizmussal kívánta kiküszöbölni az erotikusát és a pszichoanalitikusát is. A szexuális kérdéseket az orvoslás körébe és a privát szférába szorította. Így volt lehetséges az is, hogy az akt, a meztelen nő jelenléte anatómiai gyakorlattá redukálódott, kilúgozva annak összes tudat alatti szexuális referenciáját.

A *Szovjetunió* című folyóirat reprodukcióinak naiv és ideologikus realizmusában a szentimentális helyettesítette az erotikusát. Politikai, kulturális és gazdasági gyarmatként, ezt a fajta túlromantizált, természetben sétálgató, álszemérmes nőképet viszonylagosan visszautasítva a magyarországi festészetben nem vált gyakorlattá, de az erotikus és a szexuális szerepmodellek átengedésében a szocialista kultúrpolitika óvatosan kitért minden szociológiai és politikai aspektuson túlmutató szexuális referencia elől. A szexualitás kérdéseit nem tárgyalta, csakis az emancipációt hangsúlyozta. A prostitúciót büntető rendelkezései által megszüntetni szerette volna. Emancipációs programja a nők egyenjogúságát hirdette a társadalmi pozíciókban. Ezt a szándékot elfogadtam, és támogattam, viszont egydimenziósnak találtam. Problémát okozott, mivel a szexualisát és az erotikusát tabuként kezelte, ezzel nem engedte azok diskurzusának kialakulását. A szexuális különbség (női nem – férfi nem) az emancipáció része, mégsem volt fóruma sem a köztudatban, sem pedig a művészetben, sem a filozófiában – ráadásul a pszichológia cenzúrázott volt, így az ott kifejtett szexuális elméletek nem váltak a diskurzus részévé. A pszichoanalízis

<sup>35</sup> Amikor verseimet a műteremben elől hagytam, barátaim és férjem figyelmeztettek, hogy ez nem a nagyközönségnek való, túl személyes. Ezt elég nehezen viseltem, mert vallomásaimat is művészetem részének fogtam fel.

elítélése és cenzúrázása jelentősen késleltette a szexuális motivációk pszichoanalitikus megértését, értelmezését és ezáltal magát a szexualitás – és a gender (nem) – kérdésének is mind a képzőművészeti, mind pedig a filozófiai diskurzusban való felvetését.

Így történhetett meg az, hogy a hetvenes években jelenlévő többnyire szabados avantgárd vagy bohém szexuális életvezetés nem kapott elég teret az ábrázolásban. Sőt, egyáltalán nem vált a diskurzus részévé.

### **Manifesztáció**

Üzenet a palackban: Létezem és gondolkodom

A hetvenes években úgy éltünk Magyarországon, hogy alig ismertük az ország határain kívüli művészeti világot, és ami belül történt, azt sem ismerte a világ. Egész Kelet-Európa hiányzott (nagy részt még mindig hiányzik) a nemzetközi művészet térképéről. Emiatt az elszigeteltség miatt belülről volt valami mély igény és szükség arra, hogy külön-külön minden művész maga dolgozza ki saját maga számára művészi létezése elméletét. Ez a szükség az intellektuális túlélés részének tekinthető (az elszigeteltséget az is fokozta, hogy a hatalom igyekezett megakadályozni minden csoportosulást). Az elszigeteltség, a külső-belső kommunikáció hiánya azt az érzést keltette a „gondolkodó létezőben”, bennem is, mintha egy betonfallal teniszezne, amikor gondolatait kifejezi. Persze akkor is, amikor hallgatott.

Az egyénileg felállított manifesztációk és monológok célja az volt, hogy tisztázza, vagy csupán megértesse létezését, és demonstrálja a függetlenségre törekvő „individuum” különbözni akarását a cenzúrázott, az ellenőrzött, a megengedett intellektuális tevékenységtől.

A helyi intellektuális és képzőművészeti hagyománytól, a múlttól való elzártság fokozta az elszigeteltség érzését. Másrészt a teljes nemzetközi izoláltság belterjes művészi magatartáshoz és „stílushallucinációk” kialakulásához vezetett. Az intellektuális magatartás és a művészet önnön megújíthatatlansága gyakran ismétlésekben veszett el, mert a létezés és a lehetőség függött a cenzúrától és a diktatórikus ellenőrző szervezet, az MSZMP és KP döntéseitől.

A manifesztáció fontos volt, hiszen a szabad intellektuális létezés olyan mértékben volt korlátozva, hogy üzeneteket kellett küldeni a vasfüggöny mögül.

A manifesztáció formáját a 20. század első negyedében a dadaista, a futurista és más „avantgárd” irányzatok az akadémikus és intézményesített művészeti felfogás elleni deklarációra használták. Ezekben a fiatal művészek fiatalosan, csoportokba tömörülve – hogy magukat és gondolataikat megerősítsék – a hagyományos képzőművészeti szemlélet rendszere elleni deklarációkat fogalmaztak meg.

A '60-as években a (nyugati) konceptuális művészek is használták ezt a formát, amelyek szerepe viszont a 20. század második felében a szocializmus keretei között meglehetősen módosult. A manifesztáció deklarációs szándékát megőrizve, de módosulva, elvesztette győzelmi lendületét, és valahogy arról szólt, hogy „még mindig létezem”, túléltem a körülményeim, és „még mindig olyan művészettel foglalkozom, amely garantálja a megújulást”. A manifesztáció üzenetté vált, vagy talán inkább motyogó monológgá, a szabad gondolkodás palackba zárt üzenetévé, amely sokszor elküldhetetlen maradt. A létezés, a gondolkodás és a művészet manifesztációja a belső világ üzenete volt a külsőnek: a bezártak üzenete. Ezért lett fontos a mail-art is (Galántai).

Számomra is lényeges volt, hogy létezésem és művészetem dimenzióit manifesztáljam, gondolataimat úgyis, mint egy individuum és úgyis, mint egy csoport része deklaráljam. Az 1977-es Ganz Mávag-beli Rózsa-bál kiállításán az *Individuális mitológia V.* című ofszetsorozatomat állítottam ki, illetve az *Individuális mitológia VII.* című performanszomat adtam elő, és ezekhez a munkákhoz tartozóan az *Individuális mitológia* manifesztációját is megfogalmaztam:

### **INDIVIDUÁLIS MITOLÓGIA<sup>36</sup>**

#### **AZ INDIVIDUÁLIS MÍTOSZ MANIFESZTÁLÓDÁSA**

*Az individuumot a múlt formálta, az individuum a múlt lehetősége a jelenben.*

*Az individuum a kulturális hagyomány tanulsága, amelyet az meghatároz.*

**Megjegyzés [N1]:** 1977, Ganz Mávag, „Rózsa-bál”, Drozdik Orsolya a fent leírt akciókkal (diszkó-vetítés, hajó-kirándulás, továbbá *Individuális mitológia* c. ofszetsorozatával szerepelt.)

<sup>36</sup> Számtalan manifesztációt írtam az individuális mitológiámhoz, mind elveszett. Ez a fenti változata Fazekas György tulajdonában maradt meg. Fazekas György 1977-ben írt szakdolgozatot a *Rózsa-körről* és az ő kérésére, szakdolgozatához írtam le újból *Az Individuális mitológia manifesztálódását*. Csak ez a manifesztáció maradt meg.

*A görög-reneszánsz örökségen, a realizmuson, impresszionizmuson,  
expresszionizmuson és a „realizmus új formáin” nevelődött művészeti gondolkodás  
felveti az individualitás kérdését.*

\* \* \*

*Én arra az alapkérdésre, hogy MI A MŰVÉSZET?, az individuális mitológia  
problematikájából kiindulva feleltem,  
„nem tradicionális” médiumok használatával: fotóval, diavetítéssel, fotó-ofszettel,  
mozgással, jelenléttel  
fejeztem ki a tradicionálistól való elszakadási igényemet.*

#### *AZ INDIVIDUUM KÉPI MEGJELENÉSE*

*Az arc, a mozgás, a testalkat, az öltözködés, az individuum képének alkotó  
elemei.*

\* \* \*

#### *A KÉP SZERVEZETT TUDAT*

*Az individuum képe, a test, a mozgás, az arc kifejezi helyzetét.*

*Az individuum (személyes) képmásának „megjelenése” (a művészetben)  
tükrözi társadalmi szerepét, pszichés egyensúlyát, a nézővel való viszonyát, az ideát,  
amit képviselni akar, a kultúrát, amiből az ideát összeállította, és a lehetőséget, amit  
a rendelkezésre álló életforma-modellből kiválasztott a maga számára.*

\*\*\*

#### *A KULTÚRA AURÁJA RÁVETÍTŐDIK A KÉPMÁSRA*

*Vizuálisan megjelenő képmás a  
képzőművészetben,  
televízióban,  
filmben,*



*magazinban.*

### *A VIZUÁLIS KÉPMÁSBAN MANIFESZTÁLÓDIK AZ INDIVIDUUM*

*A vizuális képmás befolyásolja az individuum képét.*

\*\*\*

### *AZ INDIVIDUUM SZÁMŰZETÉSE A KÉPMÁSBÓL*

*Az individuum kérdésessége.*

*Az életformára, a létezők létezésére, panelek, patronok, modellek, a „kész formák” adottak.*

\*\*\*

### *A TÁNC*

*A tánc a lélek mozgása.*

*A test elszakadása a földtől.*

*A szellemi szárnyalás testi mása.*

*Az ösztön és a szellemiség közötti olthatatlan lebegés.*

*(A művészet helyét valahol ebben a szférában képzelem el.)*

*Munkáim is ezeknek a szféráknak az összekapcsolásából születtek.*

*Lélek – ösztön – szellemiség – (tánc)*

*Az individuális „mítoszt” nem a hagyományos és tanult tradíciók felhasználásával formálok (toll-, tinta-, festékfoltokkal papíron vagy vásznon), az*

*IDEÁT nem a hagyományos vizuális technikák használatával fejezem ki, hanem*

*ÖNMAGAMMAL, önmozgással.*

\*\*\*

### *DIAVETÍTÉS, TÁNC, DISZKÓ*

*A diszkót, mint adott keretet használom. A diszkó-vetítés médium számomra,*

*az individuális mítosz kifejtésére.*

*DIÁK VETÍTÉSE:*

*tájkép,  
sétálók,  
felvonulók,  
bevásárlók,  
üzletek,  
munkahelyi torna,  
talajgyakorlatok a Hősök terén,  
zászlós felvonulás stb.*

*A társadalmi szituációt tükröző diák közé a mozdulataimról, önmagamról  
készült diákat iktatok be, amelyeket 10 x 5 méteres nagyságban kivetítek, közben a  
táncolók között a tömegben én is táncolok. A diák rám, a táncolókra, és a falra  
vetítődnek.*

*A diszkóvetítés hangulatkeltő elem, ami képi narkózist okoz. Az individuum feloldódik  
a tömegben. Hozzásegít az individuum elvesztéséhez (panel, patron, modellelmélet).*

*A diszkó, a popzene általában a pop kultúra mechanizmusán alapulva kiiktatja a  
személyes katarzist, és az egymás érzése az önátérzéssel fedi egymást.*

\*\*\*

**HAJÓKIRÁNDULÁS**

*Légy boldog 10-ig!*

*A hajókirándulást, mint élményt állítottam ki. A hajókirándulás maga a médium, és  
nem film, grafika, fotó vagy festmény, hanem egy ready-made esemény.*

*1977.*

\*\*\*

*Az Individuális mitológia* Manifesztációjában a táncra, a testre, a test képmására, a performanszra, a fotóra és az ofszetekre hivatkozom. A Manifesztációban többek között a mozgást, a táncot, mint a szabadság tapasztalatát deklarálok. A Rózsa-bálon előadott performansz a tánc legszabadabb formáját használta, a tömegtáncot, a diszkótáncot, az improvizált mozgást hozta átfedésbe annak történelmi és politikai

közegével. A Manifesztációban deklarálok azt is, hogy az individuális mitológiát, nem hagyományos képzőművészeti eszközökkel fejezem ki; tánc, performansz, test, fotóvetítés.

A Ganz Mávag Rózsa-bálján előadott performanszomra egy fehér ruhát készítettem magamnak, amelyre, mint egy vetítővászonra vetítettem a diasorozatot. A táncom, a testem és a rám vetített képek, mint képmásom részei alkották a munkámat. A táncon keresztül rekonstruáltam a szabadság érzését. Az *Individuális mitológia II.* és *VII.* narratívája az *Én-változatok* átfedéseiben van, és mindkét performanszban a normatív kánon kritikájaként használtam az érzéki test szabad mozdulatait.

Az *Individuális mitológia VII.* előkészítésekor a „Felszabadulásunk 30 éve” című diasorozatot azért „kutattam” fel, hogy szituációm, történelmi meghatározottságom szimbolikus képeit táncoló testemre vetítsem. A kommunista párt saját történetének demagóg reprezentációját képviselő képsorozat kulturális és politikai körülményeimet körvonalazta. A performansz humora a kommunista valóságrepresentálás valóságérthetőségére épült. 1977-ben a diasorozat képein ábrázolt és a valósághoz nem kötődő képek -- a diákon az ünnepelt munkásgyőzelem --, nyilvánvaló cinikussága volt az, amellyel „individuális felszabadulásom” szükségességét hangsúlyoztam. A diaképek a május elsejei Munka ünnepén hivatalos feliratokkal felvonulókat, a második világháború utáni Budapest újjáépítését, sztahanovista munkáshősöket, élsportolókat, tejüzemi munkásnőket és traktorosokat ábrázoltak. A diákon, amelyeket magamra vetítettem, a munkásállam diktatúrája ünnepeltette magát hőseivel.

Az *Individuális mitológia VII.* című performanszomban (1977) történelmi szituációm mértem fel. Amikor táncoló testemre vetítettem a demagóg szocialista rezsim önünneplésére készült didaktikus diadokumentációt, magamat a kommunista korszak által meghatározva és korlátozva mutattam be, s ebből a korlátozottságból csakis az érzéki mozdulatok, a tánc, a testi létezésem felszabadítása mozdíthatott ki.

Mindez akkor és ott történt, amikor a főiskola és a hivatalos képzőművészeti közélet sem a performanszot, sem a fotót, sem pedig az ofszetet nem fogadta el képzőművészeti médiumnak, sőt használatát ellenezte. A hetvenes években Aczél György a konceptuális művészetet emberellenesnek ítélte. Mivel a fotó képzőművészeti használata a hetvenes években összekötődött a konceptuális művészettel, használatát az oktatásban tiltotta, a képzőművészeti kiállítási gyakorlatban valamint megtiltotta. A művész megfigyelője volt annak, ami történt,

ugyanakkor megfigyelt is volt. A történelmi adattár dokumentumai bizonyítják. A titkosrendőrség figyelmét nem kerülték el a gyülekezések, a kiállítások.

Fontos volt számomra hogy együtt dolgozzam a *Rózsa-kör* művészeivel. 1976-tól a Rózsa presszó eseményei fordulópontot jelentettek, különösen a Ganz Mávagban rendezett Rózsa-bál. A csoport művészetszemlélete közel állt hozzám és a szándékaimhoz is. Az ekkorra már kiformalódott munkáim háttérével, amelyet konceptuális művészetnek értelmeztem, és konceptuális művésznek érezve magamat, a csoport megerősítő hatással volt munkáim továbbgondolásához.<sup>37</sup> Ennek ugyan tudatában voltam, mégis valami más izgatott. Valami, aminek nem igen volt helye és szószólója az akkori magyarországi művészetben: a nőnézőpontú művészetszemléletnek.

Ebben az időben más nőművészek munkáival is kerestem a rokonságot. Nem találtam a konceptuális művészetnek olyan hazai nő képviselőjét, akinek művészetét nőképe reprezentációjának a kritikájára építette volna, ezért elhatároztam, hogy egy feminista, nőnézőpontú művészcsoporthoz hozok létre. 1976-ban (77?) meghívtam Enyedi Ildikót, Kele Juditot, Lovas Ilonát egy feminista alakuló megbeszélésre az akkori November 7. téri, ma Oktogon, Blue Box kávézóba (ma már nem létezik). Ekkor Individuális mitológiámról, Izodóra Duncanról, Dienes Valériáról, a nőiségről a művészetben, és a nőiség reprezentációjáról beszéltem. Enyedi Ildikó kijelentette, hogy nem érdekli az ügy. Lovas Ilonával és Kele Judittal pedig, hogy pontosabban kifejtsem nézeteimet, és ezáltal közös alkotást hozzunk létre, Teleki Kati, belsőépítész Basaharci házában pár napot beszélgetéssel töltöttünk el, amikor a nőművészetéről szóló gondolataimról beszéltem. A beszélgetések után a textilesek zsennyei művésztelepének szellemében (pl. Szenes Zsuzsa) a környékbeli búzamezőkben a textilekkel, lepedőkkel, performanszokat csináltunk. Lovas Ilona és Kele Judit textiles volt az Iparművészeti Főiskolán és ez az akkori szemléletüket befolyásolta. Saját részemről a szabadtánc, „táncmozgás-a-terészetben” szellemét kapcsoltam a természetben előadott mozgáshoz. E pár-napos közös munka a természet és a textil használatát összekötve a nőiséggel, számomra kimerítette lehetőségeit. A nőiség kérdését felvetette, de engem inkább az ábrázolás és a nőiség ábrázolásának elméleti és kritikai megközelítése foglalkoztatott, és a textilesek akciói messze estek attól, amire akkor törekedtem, ezért többször nem dolgoztunk együtt. Visszavonultam az „archeológiai” leletek kutatásához és a fotózáshoz, továbbra is magamat fotóztam.

<sup>37</sup> Beke László sem az én, sem pedig a *Rózsa-körösök* munkáit nem említette 1990-ben, *A konceptuális tendenciák a kelet-európai művészetben* című katalógus-bevezetőjében.

## AZ ÚJRAJÁTSZOTT ÉN

### **Performanszok és videók 1975–1980**

A performansz műfaja, amely számomra is fontos volt, a hetvenes évek konceptuális művészeti kelléktárába tartozott. Művészetem alapköveinek lerakásához saját testem használatán keresztül jutottam el. Nemcsak a test, saját testem használata miatt volt fontos a performansz felfedezése és beépítése a munkámba, hanem a táncperformanszok referenciája miatt is, mivel a tánc a testen (jelenlétén) keresztül fejezi ki művészeti mondanivalóját. A test mozgását a létezés koreográfiájának tekintettem. Testi létezésemet és saját testem képét művészetem részévé tettem. Fotóim szerializált formája, a fotósorozatok filmképekhez (videó-idő) hasonlóak és egyben performansz-fotók. A performansz-idő szerializálja a fotósorozatot.

A szeriális fotók az alkotás folyamatát, mint a gondolkodás folyamatát rögzítik, ahol a fotók szekvenciális használata nem formai, hanem konceptuális. A művészetben nem a végterméket kerestem, így a fotó is fontos volt, legalábbis nem

volt elhanyagolható.<sup>1</sup> A „kutatás” konceptuális vázlat. A kutatásom tárgya a fotódokumentáció, a képek jelentése volt. Műnek fogtam fel az alkotás egész folyamatát -- a kutatást, a performanszt, a diavetítést is--, nemcsak annak végtermékét, a fotót, az ofszetet vagy a videót. A munkáimban az individuum (szubjektum) determináltságának és függetlenségének a határvonalait, s egyben – énem (és az „Én”-ek) meghatározhatóságát körvonalazva – a meghatározottságból való kilépés lehetőségeit kerestem.

Performanszaim – akár nagyközönség előtti, akár barátok vagy csak magam előtti, illetve csak a fényképezőgépnek előadott performanszokról legyen szó – egyaránt arra a problémára koncentráltak, amit feladatombul tűztem: a női test reprezentációjának értelmezésére. Ahogy korábban említettem, a performanszok egyúttal a fotók alapanyagát is jelentették, ezáltal a fotók elválaszthatatlanná váltak a performansztól. A performanszokban a test használata volt a meghatározó elem. Számomra fontos volt, hogy a performansz a testre redukálódott, nem volt köztes anyaga, azaz a performansz médiuma saját testem volt.

*Az Akt (Modell)* (1977) című, a Fiala Művészek Klubjában bemutatott performanszomban újrarájzoltam a főiskolai tanítás, a képzőművészképzés alapját képező aktrajzolás, hogy ezáltal azt újraértelmezhessem azt. Kiemeltem a Képzőművészeti Főiskola környezetéből és áthelyeztem a kiállítóhelyiségbe. Az áthelyezés által nemcsak saját magamnak adtam választ a képzőművészeti hagyomány „nőszerep”-értelmezéséről feltett – gender-specifikus – kérdésekre, hanem újraértelmeztem a ruhátlan nő rajzolásának feladatát is az „univerzális képzőművészeti örökségben”. A gézzel lezárt, közönségtől elválasztott tér a folyamat elszigeteltségét hangsúlyozta – a kiállítóterembe, ahol (nő) aktmodelletem rajzoltam, nem jöhettek be a nézők –, a rajzolás meditatív folyamatát állítottam ki. Az 1977-es *Akt* kiállításomban már egy nyilvános kiállítóhelyen, (előző performanszaimnak a színtere a főiskola és a Rózsa presszó volt) foglaltam meg egy új dolgot a performansz műfajában, valamit, aminek nem volt elődje, sem támogatója a környezetemben: a női test tradicionális reprezentációjának a kritikáját.

A munka médiumát igen könnyű volt meghatározni: performansz. De „konceptjét” (a nőiség helyét kerestem a diskurzusban) – abban a szituációban, amelyben a Képzőművészeti Akadémia, a nem hivatalos művészet és a politikai

<sup>1</sup> A performanszaim dokumentálását fontosnak tartottam ezért amennyiben tudtam, megszerveztem a fényképezését, vagy videó dokumentációit. Ez abban az időben nem volt olyan egyszerű, mint ma. A K3 (Bódy Gábor vagy a TV segítségére volt szükség.) Ennek ellenére sajnos dokumentációim elvesztek. (A Ganz Mávag-beli performanszomról is készült videó, de az sajnos elveszett.)

rendszer egyaránt patriarchális volt – kevésbé tudtam tudatosítani környezetemben, ezért a mű szándéka és értelmezése két évtizedet váratott magára.

Az *Akt* (1977) című kiállításomat semmi esetre sem lehet a body-artba sorolni, mert félrevezető lenne, még akkor is, ha központi tárgya a női test és a női test reprezentációja vagy ábrázolása volt. A műfaja performansz. Amennyiben a megnyitó performanszokat is számításba veszem, akkor pedig performansz-sorozat volt. Annak ellenére, hogy műfaja beleillett a korszak konceptuális művészeti diskurzusába, mivel performansz volt, az *Akt* kiállításom jelentése nem illett a magyarországi performanszok sorába, mivel valami másról szólt, más szándékot közvetített. A nőiség helyét kereste a művészetben belül. Mivel ez a keresés elképzelhetetlen volt az adott akadémikus keretek között, ezért a (nem hivatalos) konceptuális művészetben kerestem a rokonságot, de nem találtam meg.

A hetvenes években megrendezett performanszaim – *Individuális mitológia I.* (1975), *II. és VI.* (1977), az *Akt* (1977), *Pornográfia* (1978) – sorát tovább bővítettem „videó-performansz”-okkal. 1977–79 között körülbelül kéttucatnyi írott videótervem született, ebből nyolc videó és hat performansz kivitelezésére volt lehetőségem. *I try to be Transparent* [*Megpróbálom átlátszó lenni*] (1980), *Diavision I.* (1979), *II.* (1981), *Átló-eltérítés I.* (1979), *II.* (1980), sőt 1989-ben még egy performanszt csináltam a New York-i New Museumban, *Genius* [*Zseni*] címmel. Az 1977 és 1980 között készült munkáim közül csak az *Átló-eltérítés* videóról készült xerox-sorozatot mutattam be Budapesten, a Stúdió Galériában 1981-ben.

### A művészettörténeti dokumentumokról

Az 1981-es Stúdió Galériában rendezett kiállítás alkalmával György Péter és Pataki Gábor (akkor fiatal és kezdő művészettörténészek) interjút készített velem az újvidéki *Új szimpózium* című művészeti folyóirat számára.<sup>2</sup> Ebben az interjúban a koncept-művészetet, a minimal-artot vizuális redundanciának tekintem, s az interjúban beszélek még a body-artról, a performanszról és az installációról is. A lerövidített interjú témája mégis a galéria és a képzőművészeti intézmény funkciójának kérdésessége lett, de a kiállítás lényege, amelyen a beszélgetés átsiklott, vagyis hogy a

<sup>2</sup> Ez az interjú kb. kétszer hosszabb volt, mint a folyóiratban olvasható, helyhiány miatt nem lehetett annak teljes tartalmát közölni.

kiállított xeroxokon a testem a lealapozott vászon átlója volt, tulajdonképpen nem került bele a megjelent cikkbe.

A Stúdió Galériában kiállított xeroxképek az *Átló-eltérítés* című, a Toronto Mercer Unionban bemutatott performanszról és a torontói Montevideóban akkor forgatott videóból válogatott állóképekről készültek. A performanszról készült videó pedig az átlót, mint a hagyományos festmény egy elemét emelte ki a meg nem festett festmény négyzetéből. Az átló maga lett a performanszom témája. Az átló, amit a testemmel hangsúlyoztam, utalás a festészetre, pontosabban a meztelen női test használatára a festészetben. A konceptuális művészeti magatartás és a festészetben használt akt – ruhátlan női test, a művésznő teste – az, amely kifeszült a lealapozott festővászon átlója mentén. A festmény, pontosabban a lealapozott vászon átlója a testem volt, és ez a „test-átló” volt a performansz és a videó témája. A videóból kiemelt képsorozat, kiállításom anyaga, ugyancsak a testemet, mint a festővászon átlóját ábrázolta. Ennek a témának a fontosságát, a mű lényegét az interjú nem tárgyalja. Talán nem eléggé hangsúlyoztam: Az *Átló-eltérítés* szorosan kapcsolódik az *Akt* kiállításomhoz, ez a tény mégis mellékes maradt az interjúban.

Videóim a performanszaimra építve készültek Torontóban. Pontosabban a videók a performanszokat dokumentálták, de nem voltak egyértelműen dokumentációk, mivel utólag vágtam-szerkesztettem azokat, hogy a videó médiumának is megfeleljenek. Az 1980-ban elkészült nyolc videó: *Diavision I.* (1980; a torontói Mercer Union Galériában és a Montevideóban előadott performanszról készült videót a *Diavision III.* performansszal egy időben is kiállítottam a Montevideó kiállítótermében; a videóról és a performanszokról készült *Diavision IV.* fotósorozatot és színes xerox-sorozatot külön is kiállítottam); *Átló-eltérítés I., II.* (1980; performansz, videó), *Double I.* (performansz), *Double II.* (1980; videó), *I try to be Transparent I.* (performansz, ugyanezen cím alatt még két különböző videóváltozatot készítettem), *III.*, az *Átló-eltérítés II.*, performansz és videójának második változata. Ezek közül a videók közül Magyarországon egyik sem, Torontóban is csak *I try to be Transparent II.* és a *Diavision II.* került bemutatásra, mivel 1980-ban New Yorkba költöztem, ahol első önálló kiállításom nyolc évet váratott magára és addigra már más foglalkoztatott.



Patrick McGrath 1981-es cikke – *Orsolya Drozdik, Performans at Factory 77* (*Megpróbálok átlátszó lenni*, 1980)<sup>3</sup> – értékeléséből ugyancsak fontos dolgok maradtak ki, akárcsak a Pataki Gábor–György Péter által készített interjúból, de a szöveg mégis bizonyos szinten dokumentálja a performanszt.

A következőkben McGrath cikkének dokumentációs pontosságáról szeretnék szólni. McGrath a következőket mondja recenziójában: „Drozdik önkényes állításának, hogy a művészet átlátszó, az a szándéka, hogy felülmúlni igyekszik a művészetet [a művészettörténet lapjai fölé helyezett művésznő testére utal], ebben a viszonyban úgy tűnik, mintha önmaga árnyékát hajszolná. Viszont kifejezi azt a vágyat, hogy a művészet által [a női test] átlátható legyen, kiállítja a művészettel kapcsolatos állásfoglalását, »ön-meghatározását« [„her self-location”] [női önhelyzetét] azon a [művészeti] világon belül. Ennek az állásfoglalásnak a közzétételével társadalmilag meghatározza magát. [a művészet világában]. Ő [a művésznő] jelen van a közönség számára, és az adott helyen belül kapcsolatban áll vele. [a közönség nem tudott közeledni a felfüggesztett testemhez, a performanszt a nagy méretű galéria másik végéből láthatta, vagy videón nézhette.] Ugyanakkor a közönség nincs jelen a műben, ami ettől installáció-szerű jelleget kapott.”<sup>4</sup>

„A művész [a nőművész teste] izolálva van, a közönsége fölött függ, csakis a videó vetítés és verbális közvetítés által jelenik meg. Arra kéri közönségét, hogy a helyzetét és a művészetteremtés folyamatát vizsgálja. Ugyanakkor a távolságtartással erőteljes feszültséget teremt. [...] Az ő [női] testét látjuk [...] Ez a személyes [a testi jelenlét] energia a munkát az installáción túli dimenziókba helyezve performanszá teszi.”<sup>5</sup>

A művészettörténet-könyv lapjainak égetése, amely a felfüggesztett női test alatt (testem alatt) zajlott, kimaradt a performanszból, és az interjúból is, mert

<sup>3</sup> Az 1980. november 22-i performanszom, az *I try to be Transparent* recenziója 1981 februárjában a torontói *Art Magazine*-ban jelent meg (42–43. o.).

<sup>4</sup> „That art is transparent is Drozdik’s arbitrary personal statement; her attempt to emulate art in this respect thus chasing her own tail. But by expressing her desire for transparency through art, she displays also her commitment to art, her self-location within that world. By making public that commitment she situates herself socially. She is present to her audience and she has a relation in space to it. But there is no participation of the audience in the work, and hence its installation-like character. The artist is isolated. Suspended over her audience. Accessible by means of verbal and video documentation and the naked eye. She asks us to observe her situation within a self-enclosed process of art-making. But powerful tensions are set up by this distancing. While not in direct interaction with her audience, she nevertheless charges the space with her silent and immobile presence. It is not a presentation of the artist that we encounter, but the artist herself. Inasmuch as we recognize in her our own selves. Our own commitment to self-knowledge and self-transcendence through art, we participate in the work. This personal energy, then, takes the work beyond the level of installation, makes of it a performance.” (A főszövegben a magyar idézetek a saját kommentált fordításaim.)

<sup>5</sup> A szögletes zárójelbe tett részek saját kiegészítéseim, és az értelmezés pontosítását szolgálják.

tűzrendészeti okok miatt lehetetlenné vált.<sup>6</sup> A recenzióból ugyancsak kimaradt a munka alapkonceptiója: a *női test helye* a művészeti hagyományban, illetve saját értelmezésem azzal szemben és azon belül, ugyanakkor nem hangsúlyos formában mégis benne volt a kritikában. A meztelen művésznő meztelen teste az, amely a művészettel való transzparenciáját követeli. Mindez egyértelművé vált, amikor a meghívón szereplő szövegemet a recenzió írója idézte, azaz a meghívóra nyomtatott vallomásom által vált nyilvánvalóvá szándékom.

A tudás áttetsző,  
A tudás átlátszó,  
A művészet átlátszó,  
Megpróbálok átlátszó lenni.<sup>7</sup>

A testemnek, a női testnek kellett a művészettörténet lapjai felett felfüggesztve átlátszóvá lenni – erre utalt a cím: *Megpróbálok átlátszó lenni*.

„A vágy a transzparenciát sürgeti, azt szeretné, hogy túllépjen az emberi [női] test korlátozottságán” – írta McGrath<sup>8</sup>. Ez esetben a női testen, illetve annak képzőművészeti reprezentációján keresztül. „A mű középpontjában maga a művész[nő] [teste] volt.” A performansz értelmezése ugyancsak hiányos, amikor McGrath utal ugyan az összes elemre (kivéve az égetett lapokra) de külön nem hangsúlyozza a (női) *test* vagy az *ő* (női) jelenlétének értelmezését, így könnyen el lehet siklani felette. 1980-ban már elvártam volna a munkám pontosabb kritikai értelmezését. Benne van ugyan a recenzióban, mégis hiányzik belőle. (Pataki és György interjújából a számomra fontos értelmezési tételek hiányoztak: a női test, a modell, a művésznő teste a meg nem festett vászon átlója, ezek a tények nem derülnek ki elég világosan az interjúból.)

A performansz fontos eleme, a művészettörténet elégetett lapjainak hamuja, már nem került bele a későbbi értékelésekbe sem, mint ezek a cikkek sem hivatkoztak rá.<sup>9</sup> A művészettörténeti dokumentumok fontosak. Vajon mi a teendő, ha a

<sup>6</sup> Kanadában a gyűjtogatás, a könyvégetés börtönnel büntethető, nekem, pedig csak látogató vízumom volt, így kiutasíthattak volna az országból. Nem én, hanem a galéria vezetője döntötte el azt, hogy nem szabad a galériában könyvet égetni.

<sup>7</sup> Drozdik (1980). Meghívó, Factory 77, Toronto. „The knowledge is opaque  
Knowledge is transparent  
Art is transparent / I try to be transparent”

<sup>8</sup> Patrick McGrath, *Art Magazine*, 1981, február, Torontó (42–43. o.) – Orsolya Drozdik, *Performans at Factory 77* (Drozdik Orsolya, *Performans a Factory 77-ben*) 1980. november 22-i performanszom, *I try to be Transparent* (*Megpróbálok átlátszó lenni*, 1980) recenziója.

<sup>9</sup> Talán jó, hogy a cikkek elkészültek, és van a munkámról írott dokumentum, viszont a művek bizonyos aspektusainak hiányában félre is értelmezhetők. 1979-ben készült jegyzeteim egyértelműen és részletesen leírják a

dokumentáció töredékes és hiányos? Pedig számomra az installációba az elégetni szándékozott művészettörténeti lapok akkor is beletartoznak, ha a kanadai törvény a nyilvános gyűjtogatást bűnténynek tartja.

Hogy kerülhet vissza a művészettörténetbe az a tény, amit a művészettörténet nem rögzített? A meg nem értés okán maradnak ki részletek? Az írások rövidege miatt? A művészeti írók érdeklődése és tájékozottsága, a művésztől különböző gondolkodása vagy elméleti alapállása, a művészeti média figyelmetlensége vagy korlátoltsága egyaránt befolyásolják a „dokumentumokat”. A nem dokumentáltat is felfoghatjuk-e a művészettörténet részeként? Vajon a művész saját írása, feljegyzése nem egyenlő értékű a művészettörténészével? [De igen.] A nem dokumentált tények visszaállítása a történelembe rendkívül fontos része a művészettörténeti kutatásnak. A történelmet csakis rekonstrukció által lehet megközelíteni. Ez különösen vonatkozik a cenzúrázott történelemre. Természetesen az én szempontomból, főként a nők történetére.

Itt szeretnék megint az *Akt* (FMK, 1977) című kiállításra utalni, amit csakis azért dokumentált a *Words and Works* (Szavak és munkák), az amszterdami de Apple Galéria kelet-európai katalógusa 1979-ben, mert Beke László,<sup>10</sup> aki azt összeállította, fontosnak tartotta Erdély Miklós művészetét, akinek a performansza volt az egyik vernissage (megnyitó) a kiállításhoz.

A Ganz Mávagban készült 1977-es *Individuális mitológia VII.* performanszomról készült videó elveszett. A diák viszont, amiket magamra vetítettem, megmaradtak. Erről a munkámról egészen 1998-ig nem jelent meg semmiféle dokumentáció. Vajon emiatt a két ok miatt vitatható lenne létezése, illetve ne lenne helye a művészettörténetben? Az 1998–99-es Ernst múzeumi Rózsa-kiállítás alkalmából viszont egy-két dolog rögzítésre került, bár az sem képes teljes képet adni arról, ami valójában történt.

Művészetemben mindvégig fontos, hogy a különböző hagyományos és nem hagyományos képzőművészeti elemeket együttesen használom. Például rajzot, fotót, figuratív szobrot és homokfűvott szöveget üvegen. A tradicionális médium használata az oka, hogy a *Popular Natural Philosophy* (1988, Tom Cugliani Galéria, New York) című installációm a New York-i kritika nem sorolta a poszt-konceptuális művek

---

performanszot, s ezekben a koncepció alapja a „művészettörténetikönyv-égetése”, illetve az elégetett művészettörténeti könyv hamuja.

<sup>10</sup> A magyarországi hetvenes évek története főként Beke László kortárs feldolgozásában létezik, amit az évek során újból és újból átdolgozott. Nem tudom pontosan követni a publikációkból, hogy hol volt és mit gondolt, mit csinált a többi művészettörténész ebben az időben. Számomra nem eléggé világos, hogy ebben az időben a „kortárs-ügyet” és a koncepcionális művészetet, más művészettörténészek, hogy támogatták.

közé. Noha a kiállítás idején, 1988-ban Vitali Komar és Alexander Melamid orosz konceptuális művészek ezt az installációt a legtisztább konceptuális műnek tartották és értelmezték, Nancy Spector, a Guggenheim Múzeum kurátora, az akkor készülő poszt-konceptuális könyvből azzal az indokkal hagyta ki, hogy a konceptuálistól idegen elemeket, anyagokat, hagyományos technikákat is használ.

Ugyanennek a „határvonalat húzó művészettörténeti-kritikai szemlélet”-nek a kontraszelekciója már 1983-ban érvényesült *Biológiai metafora* című festmény-installáció (Suspect Galeria, Amsterdam) amszterdami bemutatásakor, amikor Antje von Gravenitz holland-német művészettörténész – művészeti szándékot kritizálva – a festmény-installáció műfaját visszautasította, mivel „konceptuális stratégiát” használtam a festészeti installációba építve. A kettő együtt számára nem létező, illetve össze nem egyeztethető volt. „Valami vagy festészet, és akkor meditatív tiszta, vagy konceptuális szándékú, és akkor elveszti festészeti, meditatív értékét.” Antje von Gravenitz (modernista) gondolkodásával 1983-ban nem értettem, és még ma sem értek egyet.

A munkáim és fotóim analitikus, kritikai és egyben teoretikus vonala, s főként gender-specifikussága miatt nem vált beilleszthetővé és felismertté a kortárs magyar, pontosabban a konceptuális művészettörténet számára. A helyi művészettörténet a munkáimnak ilyen irányú jelentését nem ismerte fel, s két évtizedig, egészen 1995-ig nem dokumentálta.<sup>11</sup> Ennek okát abban látom, hogy a hetvenes években a magyar avantgárd vagy konceptuális művészetnek egyáltalán nem volt gender-specifikus programjuk.<sup>12</sup> A nem hivatalos avantgárd a kommunista patriarchális művészetszemlélethez hasonlóan patriarchális maradt. Ezért a hetvenes években készült munkáim idegenek voltak attól a környezettől, amelyben létrejöttek. Nem váltak a korszakot összefoglaló művészettörténeti értékelések részévé, emiatt szükségesnek látom, hogy munkáimat a magyarországi művészet idődimenziójába visszaüllessem. Ehhez elkerülhetetlen egy-két időpont tisztázása:

<sup>11</sup> Interjú Adrás Edittel (1994), nem jelent meg, saját írásaim a *Balkonban* (1995 jan.): *Kulturális amnézia, avagy a történelmi seb*. (Az Adrás Edittel készült interjú inspirálta) *A történelmi seb, az én fabrikálása* (1995, október–november) és Tarczali Andrea 2000, 93–106. o.

<sup>12</sup> Hivatalos művésznők: például Szántó Piroška (illusztrációk), Kovács Margit (kerámiák), Shaar Erzsébet (szobrok) stb. A '70-es évek nem hivatalos avantgárd mozgalmanak nőművész résztvevője volt többek között Keszérű Ilona, akinek modernista (munkáit) festményeit a művészeti avantgárd részeként jegyezték, gyakran konceptuálisnak értékelték. Keszérű Ilona munkái a modernizmus szemléletét képviselték a szocialista kultúra cenzúrázott keretei között, és ez igenis avantgárd, sokkal kevésbé fogható fel konceptuális művészetnek. (Ennek kifejtése külön tanulmányt igényelne, részletesebb tárgyalása meghaladná a disszertáció kereteit.) Idetartoztak Maurer Dóra konceptuális munkái is, bár azok gender-alapú kritikai szándékot és ahhoz kapcsolható elméleti elkötelezettséget nem tartalmaztak.

Amikor 1978-ban Pauer Gyula a *Tüntetőtáblamezőt* és Hajas Tibor a *Képkorbácsolást* csinálta, én a *Pornográfia* című performanszomon és fotósorozatomon dolgoztam. (Bár a Rektenvald Zsóka amszterdami műtermében rendezett performansznak csupán nagyon szűk helybeli közönsége lehetett, mivel friss, pár hónapos emigráns voltam Amszterdamban – Budapesten ennél többen jöttek volna megnézni a munkámat.) Amikor Maurer Dóra 1977-ben az *Interakció két fényképezőgépre* című sorozatát készítette el, én az *Individuális mitológia* című fotósorozatomat fejeztem be.

A női szerepmodell elemzése része a '80-as évek végére kialakult nyugati posztmodern feminista képzőművészeti gyakorlatnak, amely feltérképezi a történelmileg meghatározott princípiumokat, amelyek marginalizálták a nemiség kérdését és a „másik” gendert, a nőt. Munkáimban én ezzel a problémakörrel a hetvenes évek közepén kezdtem el foglalkozni, és a mai napig központi feladata maradt a művészetemnek. Természetesen a megközelítéseim és módszereim többször változtak és módosultak azóta.

Azok a munkáim, amelyekben felismertem és elemeztem azt a felfedezésemet, hogy a szubjektum a kulturális hagyományok által meghatározott, inkább posztmodern, mint konceptuális magatartásra utalnak. A képzőművészeti diskurzusban a (gender) nemi hovatartozás meghatározottságának felvetése is posztmodern magatartásformát igazol.

### **Kettős képek 1975–80**

Magamhoz ölelem ábrázolásom tárgyát, önmagam

A munkáimmal megfogalmazott kritika a kommunista–patriarchális művészetszemléletet és egyben a patriarchális–akadémikus–modernista képzőművészeti örökséget célozta meg. A politikai és művészettörténeti helyzet az önkeresés dimenzióiba kényszerített, és művészi énem meghatározására ösztönzött. Az *Én-keresés* a művészetemben gyakran *létezésem képe*nek, *testem képe*nek megkettőzéseként jelenik meg. A kettős képmások az *Én* gender-lehetőségeinek

átfedései voltak.<sup>13</sup> A politikailag meghamisított társadalmi valóság miatt illékonynak tűnő személyiségem és valóságtudatom, önképem meghatározását sürgette. A megkettőzöttséget nemcsak a szocialista kultúrpolitika ellenőrzöttségéből való menekülés, de a képzőművészeti örökség meghamisítása is kikényszerítette. E kettős kulturális hatással szemben kellett magamat meghatároznom. Az ellenőrzöttség és a politikai kontroll párhuzamos tudásrendszert és párhuzamos gondolkodás kialakítását eredményezte. Minden gondolatnak kettős jelentése volt: az egyik, amit kimondtunk, a másik, amit elhallgattunk. Az egyik, amit láthatóvá tettünk, a másik, amit eltakartunk. A kollektív tudat a kollektív közvélemény és a kollektív emlékezet kettősségében élt. Ehhez hasonlóan működött a nő-tudat is, elhallgatott aspektusait a mélyből kellett felhozni.

A patriarchális képzőművészeti örökségben a nemek meghatározott szerepe és saját helyzetem, miszerint egyszerre voltam az ábrázolt/reprezentált és az ábrázoló/reprezentáló, ellentmondást körvonalazott. A kettős szerep ellentmondásosságát önképem megkettőzöttségével tudtam megközelíthetővé tenni. Az ellentmondás felismerése vezetett arra, hogy a kettős „önportrékon” keresztül fejezzem ki ezt a problematikámat.

Önábrázolásom nem szokásos önarckép, mert testi-szellemi, nemi létezésem egészére összpontosít. Az önarckép festészeti hagyományától különbözik, mert a hagyományos önarckép, a művész önportréja a művészeti hagyományon belül keresi reprezentációját, létezési dimenzióit és ábrázolási eszközeit. A fényképezőgép lenszérébe néző művészt az „önarckép” szándéka irányítja, de az megkettőződik. Míg a hagyományos önarckép zsánerének dimenzióit a tükör kerete, illetve a kép kerete a művészeti tradíció rendszerébe foglalja, addig az általam ajánlott önarckép ezt a tradicionális keretrendszert feszegetve próbálja a nőképet a patriarchális keretből kiszabadítani.

Amikor magamat fotóztam, vagy fotóztattam, a tükört, illetve a fényképezőgép lenszéréjét a tradíció újraértelmezésének szándéka tartotta elém. Annak a felismerésnek a tudatosítása, hogy amennyiben az ábrázolást nem magam hozom létre, az előírt *nemi szerepre* lettem volna kényszerítve, a *tekintet tárgya* és a *vágy tárgya* lettem volna. Ez az a szerep, amelyből kilopom, kimentem magam, hogy a néző-alkotó, a reprezentáló szerepében öleljem magamhoz ábrázolásom tárgyát, önmagam.

<sup>13</sup> Az Én-t nagybetűvel írom, ezáltal kiemelem a szövegkontextusból, és hangsúlyozottan sajátos jelentésére utalok, amely eltér a szó általánosan használatától.

A hagyományos önarckép a zsáner és a képzőművészeti örökség keretein belül marad, viszont a megkettőzött szerepben a megkettőzött testképem kilép abból. A testiségemből, azaz nőiségemből adódó kettősség, mármint hogy én, a nő egyszerre vagyok ábrázoló és ábrázolt, megkettőzi a szerepemet. Ezt a megkettőzött ön-testet először az *Identifikáció* című munkámban használtam, majd többször visszatérő motívuma lett művészetemnek. A megkettőzött testi képemet helyeztem vissza a művészet(történet)be, hogy általa a patriarchális művészettörténet kritikáját hozzam létre.

Én a nőket nőként, aktmodellekként rajzoltam. Mivel mind az ábrázoló, mind az ábrázolt nő volt, ezért már itt „megkettőztem” testem képét. Ebből a paradox helyzetből következett az, hogy a megkettőzött nőtest képe visszatérő motívummá vált művészetemben. (Nő)Testem egyszerre volt a nézésem és vágyam tárgya, és annak ábrázoló nézője. Magamat ábrázoltam, ahogy néztem magamat. Egy ideig saját testemet hoztam átfedésbe más nők testének ábrázolásával, majd később csak saját testem képét kettőztem meg. Ez a kettősség művészetem központi témájává lett. Az *Identifikáció* (1976) és az *Individuális mitológia* (1975–77) című sorozat, az *Akt performansz* (1977), a *Pornográfia* (1978) és a *Kettős kép* (1980) című videó foglalkozott ezzel a feladattal.

Az *Identifikációban* (1975) nem használtam fotót, csak rajzot és kézzel írott szöveget. Az 1975-ös év tanulmányai folyamán a női aktmodell rajzolása közben rájöttem arra, hogy a (nő)aktmodellről készült rajzom hasonlít rám – nemcsak annak nemében és szerepkörében, hanem amit aktuálisan rajzoltam, jobban hasonlít rám, mint arra a nőre, akiről rajzoltam –, ezáltal munkám ráirányította a figyelmemet az időközben már megfogalmazódó kérdésem részleteiben megfontolt felvetésének szükségességére. Az én képem és a nőmodell képe hasonlóságot tartalmaz. Amikor rajzolom az aktmodellt, akkor valószínűleg azonosítom magamat vele. Ebből a felismerésből kiindulva egy rajzsorozatot készítettem, amelyben kiradíroztam a női aktmodellről készült rajzokat, és írásokkal láttam el. A következő szövegeket írtam fel: „Nem vagyok azonos a modellel, a modell nem azonos velem”, „A modell azonos velem, én nem vagyok azonos a modellel”, „A modell azonos velem, én azonos vagyok a modellel”, „A modell nem azonos velem, én azonos vagyok a modellel”, „A modell azonos velem, én azonos vagyok a modellel”.

Az *Identifikáció* kiradírozott rajzai alkották az 1975-ös, év végi vizsga kiállításom anyagát. Nemcsak a nemi szerep kérdését veti fel ez a sorozat, hanem a

szöveg és a rajz együttes használatával a mű a konceptuális magatartásnak egy sajátos formájában valósult meg. Amikor a műtermi tanulmány szándékával készült női akt- és portrérajzokat kiradíroztam, a mozdulat konceptuális feladatot teljesített, és nem esztétikait. 1975-ben a kiradírozás mozdulatával szándékoztam áthúzni az előre meghatározott (nő)önképemet. Ugyanakkor a Képzőművészeti Főiskola által adott feladatot (az aktrajzolás stúdiumát) is kiradíroztam. Kiradíroztam (nő)önmagam ábrázolását, illetve a (nő)modell ábrázolását.

Az *Identifikáció* (1975) című munkámban már utaltam a női aktmodellhez való viszonyom tisztázásának igényére és a hagyományos nemi szerepek újraértékelésére azáltal, hogy a magamról és a modelltől készült rajzokat kiradíroztam. Az *Akt* című performanszban a képzőművészetben bizonytalanná tett „női szerep” fogalmát tovább feszegettem. A (női) aktmodell, mint az ábrázolás tárgya saját nemi hovatartozásom tükrében, abban a pillanatban ellentmondást keltett bennem, amint felismertem, hogy a ruhátlan nő a férfivágy tárgya. A képzőművészeti diskurzus anélkül, hogy tudomásul venné, létezik egy másik (női) nem is – és ők is ugyanazt nézik, rajzolják –, „általános” és univerzális örökség tárgyaként kezelte a nő testét, az aktmodellt. A performanszom az „áthelyezés” révén rámutatott arra, hogy a képzőművészeti örökség egyértelműen a férfiművész nézőpontját rögzíti, ezért saját nememnek a helyét és ábrázolását annak kritikája által kellett abban megtalálnom.

Az *Individuális mitológia* performansza a sorozatba rendezett fotók révén vált követhetővé. Az *Individuális mitológiában* az appropriált képeket átfedésbe hoztam a magamról készült fotókkal. Nemcsak a képeket hoztam átfedésbe, hanem a szerepmodelleket is. A szabadtáncos(nő)t átfedésbe hoztam a (képző)művész(nő)vel. A szabadtáncos-művésznő – önmagát reprezentálva a táncában – átfedésbe került a táncoló önmagát reprezentáló művésznővel. A fotók ennek a történésnek a folyamatát rögzítik.

Az appropriált szabadtáncosnő-fotók jelentése az újrahasználatban nemcsak a táncot emeli ki, hanem annak szabadságát is. Az *Individuális mitológiában* használt szabadtánc-fotókon a táncosnők nemcsak a tánclépéseket választják le a tradicionális kódokról, a klasszikus balettről, hanem egészében újraértelmezik a táncot. A szabadtánc művelői a hagyományosan meghatározott tánc kódoktól (balett) kívánták megszabadítani a testet, s a természetes mozgást (szabadtánc) tették szépségeszményük alapjává. A szabadtáncosnő a képzőművész (én) vágyott szabadságát szimbolizálja. Amikor az Isadora Duncan táncmozdulatait dokumentáló



fotókat lefényképeztem, akkor egy (konceptuálisan) behatárolt területet térképeztem fel. E döntésem által saját szabadságvágyamat fejeztem ki, mivel megértettem, és munkámban megfogalmaztam, hogy a művészet kódrendszerének átértékelése által válik a mű és a művész szabaddá, és ezáltal megteremtheti individuális mitológiáját.

Az önmagát, a testét és a táncát a tradícióból kiszabadító szabadtáncosnő szándéka párhuzamos a képzőművésznőével, aki műveit és önmagát, az „én”-t a kötött kódrendszer hagyományaiból kiszabadítani akarja, hogy érzékelését, tapasztalatait és testét szabadon tudja használni és reprezentálni.

A *Pornográfia I., II., III., IV.* (1978–79)<sup>14</sup> című fotósorozatban a kettős önképeknek számos variációját hoztam létre. Az első sorozat címe: *Magamra vetíték* (pornóképeket). Ebben a sorozatban talált – a legolcsóbb pornómagazinnál kivágott –, talált pornóképeket vetítettem magamra, míg magamat a képekhez kötöttem, vagy valamilyen módon jeleztem azt a kint, amit a pornóképeken ábrázolt nőhöz való kapcsolatom, illetve vele való azonosulásom okozott. A képeket (vetítővel) magamra vetítettem, hogy ezáltal magamat – a fényképezőgépek kiszolgáltatott nőkkel azonosulva – a pornóképek részeként lefotózzam. Az Én-képem, a nőképem kettőződik meg a szerepazonosulás által a felvételeken – azok reprezentáltjaként és reprezentálójaként egyszerre ábrázolom testemet. Kettős szerepet osztok ki magamra ugyanúgy, mint ahogy az *Individuális mitológiában* tettem 1975-ben, amikor a szabadtáncosnő képével azonosultam, hogy ábrázoltként, reprezentációm kettős alanyaként ábrázoljam testemet. Más értelmet ad nőképemnek, mint a szokásos pornóképek. Megzavarja a nézőt, elvárásában frusztrálja őt, csalódást okoz számára. Magamat szadista módon a pornóképhez kötöm, ami a néző kielégülését is kiiktatja.

Saját szerepem, képmásom használata is különbözik a *Pornó* sorozatban, az *Individuális mitológiában* használtétól. Míg az *Individuális mitológia* szabadtáncos fotóinak használatán keresztül, a magamra osztott szerep által, felszabadítom és kiszabadítom a képet és magamat a hagyomány kötöttségeiből, addig a pornóképen való szereplés megaláz és hozzákötöz. Mindkét nőszerep a sztereotípiákon belül marad. A nők reprezentálásának kelléktárából, a *képbankból* vett szerepmoddelt, amit használok, felforgatom, a feje tetejére állítom. A *Pornográfia II.* című sorozatban csak magamat fotózom és nagyítom: saját képet megduplázva, az előzőleg magamról készült képet magamra vetítem, és magamhoz kötözöm. A *Pornográfia III.* című sorozatban pedig a szimbolikus almával magamat megajándékozva fotózom

<sup>14</sup> Ez a munka akkor készült, amikor már kb. egy hónapot töltöttem Amszterdamban, és ott a pornográfiával találkoztam.

magamat, és a csábítás mitologikus almájával, a lerágott almával a kezemben magamat ölelem magamhoz. A sorozat önölelésében megkettőzött önmagam kettős képmására találok.

Először 1975-ben, az *Identifikáció* című munkámban merült fel a kettős önkép, amelyben a megkettőződést a mű szövegi része hordozta, majd később az *Individuális mitológiában* és a *Pornográfia* sorozatok képein volt jelen. A *Double (Kettős arckép)* (1979–80) című videó pedig félreérthetetlenül, kizárólag a megkettőzöttség problémájára szorítkozik.<sup>15</sup> Én nézem magam, Én vagyok a tekintetem és vágyam foglya. Azt reprezentálom, amikor magamat nézem, illetve ábrázolom. Amikor magamat nézem, látom azokat az előképeket is, amelyek engem ábrázoltak. A nemi előképeimet is az ábrázolásom részévé teszem.

#### **Alterege vagy pseudo-perszóna. Az 1980 után használt kettős kép**

Későbbi munkáimban az ön-megkettőzést nem direkt kép formájában, hanem szimbolikusabb formában használom: alteregókat, pseudo-perszónákat használok, ugyancsak kritikai szándékkal. *Edith Simpson szellemi öröksége* (1986) című munkámban egy kétszáz évvel korábbi korban elképzelt tudós nő fikcióját teremtettem meg, hogy a tudományos diskurzus patriarchális örökségének a kritikáját hozzam létre. Az alteregóm által a tudományos múlt korrekcióját alkottam meg.

Az *Én fabrikálása: A Test-Én* (1993) és a *Medikai Erotika* (1993) című installációim központi tematikája és központi szobra is egy „test-másom” – amikor magamat az *Medikai Vénusz* öntőformájába öntöm, akkor a női szerep kettősségére utalok. Azáltal, hogy a *Medikai Vénusz* mozdulatába öntöm magam, megkettőzőm magamat, hogy magamhoz ölelhessem a tudományos tekintetnek kiszolgáltatott elődöm képmását, akivel azonosulok, és akinek az öntőformáját használom az „öntestem” megalkotásához. Ebben a munkámban az átfedések még elég közel álltak a *Pornográfia* vagy az *Individuális mitológia* módszeréhez. Viszont a *Szép és fiatal* (1997) című installációmban a kozmetikai szépségipar kritikáját egy fiktív pseudo-személy, Oshi Ohasi munkáján keresztül dolgoztam ki. Az „Oshido kozmetikai termékek” *Öntudat* nevű kozmetikai cikkeinek létrehozását és egy fiktív PR

<sup>15</sup> Utólag azt is feltételezem, hogy a *Double (Kettőskép)* című videó valószínűleg az emigrációban „megkettőzött” személyiségem dilemmáját is magába foglalja.

megalkotását Oshi Ohasi nevéhez fűztem. Nemcsak a kozmetikai produktumok és a PR fiktív, hanem a művész maga is, mivel Oshi Ohasi nevű művésznő nem létezik. A munkában többszörös csavar van. A szépségipar szervezett rendszerének és hirdetési módszerének a kritikája ebben a munkában az elképzelt szépségipari termékek és hirdetésrendszer révén valósul meg. Nincs benne direkt azonosulás, inkább csak egy fiktív „művésznő” munkájaként állítottam ki a saját munkámat. Hasonlóan, mint az *Edith Simpson szellemi öröksége* című munkában.

A *Biológiai metafora II.* című (1983, Budapest Galéria, Zichy-kastély) festményinstallációkban szereplő pszeudo-önarcképeimben az orosz párttitkár és az amerikai üzletember portréjával azonosulok, a nők hatalomból való kirekesztettségéből és kizártságából kiindulva festem meg az önarcképeket. A sorozat darabjai a testről, illetve saját testemről szóló installációk, amelyekben testrészeket festettem meg. A *Biológiai metafora II.*-ben a fejnél két portré, pontosabban önarckép szerepel. Az egyik az orosz párttitkár, a másik az amerikai üzletember portréja, amit önarcképként állítok ki. A két férfiportrét, mint saját portrémat mutatom be. A nőiséget nem nemiségre korlátozott jelenséggént, hanem kulturálisan meghatározott nemi előképként foglaltam önképembe.

A *Szép és fiatal* című installációmban a nőkre szépségstandardot kényszerítő kozmetikai ipar által sugallt, a sztereotip gender-szerep kritikáját fejtem ki. A szépségipar a női szépség sztereotip elvárásaira hivatkozva hirdeti termékeit, kiaknázva az évszázados elvárásokhoz való kötöttséget. A kozmetika reklámfogásként használja a morális és esztétikai elvárást, ezáltal mintegy társadalmi elvárássá teszi a női szépséget. A szépség szerepmmodelljét, a nőktől kötelezően teljesítmény – szépség-- a kozmetikai cikkek fogyasztását elősegítő eszközzé teszi. Ebben a munkában a szerepek és a szerepmmodellek átfedései már sokkal komplikáltabbak, és saját részvételem csupán mint irányító, kritikai háttér szerepel benne.

A PR kritikai használata rámutat arra, hogy a kozmetikai ipar fogyasztói programja a nőket célozza meg: arra ösztönzi őket, hogy sikerük és boldogságuk titkát a szépségükben keressék, amelyet az ő kozmetikai termékük fog biztosítani. A nőktől nem azt várja el, amit a férfiakról, hogy teljesítményeik által kerüljenek társadalmi pozícióba.

E művekben tehát magamat átfedésbe hozom a történelmileg meghatározott nemi szereppel, aminek tisztázására ugyanúgy vágytam, mint a kortárs művészi kifejezőmódokban való jártasságra. Ez a kettős feladat határozta meg művészi magatartásomat.

### **A nő teste, vallomás egyes szám harmadik személyben**

Játék a vágygal és a képpel. A hirtelen feltörő szexuális izgalmak, a vágy, a fiatalság éles elektromos szikrái – mint megannyi szilánk, behatol a képzelet és önkép tükrének ezüstös bőre alá. A női test teljes érzéki létezésében tűnik elő, a művész viszont szeretné a képmás képi korlátai között tartani a szenvedélyt. Irányítani szeretné a férfiszemekből testére hulló vágyszikrák mindent átforrósító melegét, és elnyújtózna benne kéjesen, de ellenőriznie kell a képmását, mivel saját magára bízta annak képpé való fegyelmezését.

Ez szinte meghaladja a művésznő képességét. A képpé formálás szándéka oly erős, hogy a büntetés terhét, amelyet magára szabott, hogy elméleti szigorával őket és magát is ellenőrizve képmását azoktól függetlenül megalkossa már alig tudja észrevenni, mert már az is megkönnyebbülés, hogy majdnem kiszabadította magát a vágyódó tekintetek édes fogságából. Narcisztikus valóságát a műbe zártan fejezi ki. Narcizmusa a művészetében, egójának legfontosabb pontján fogalmazódik meg.

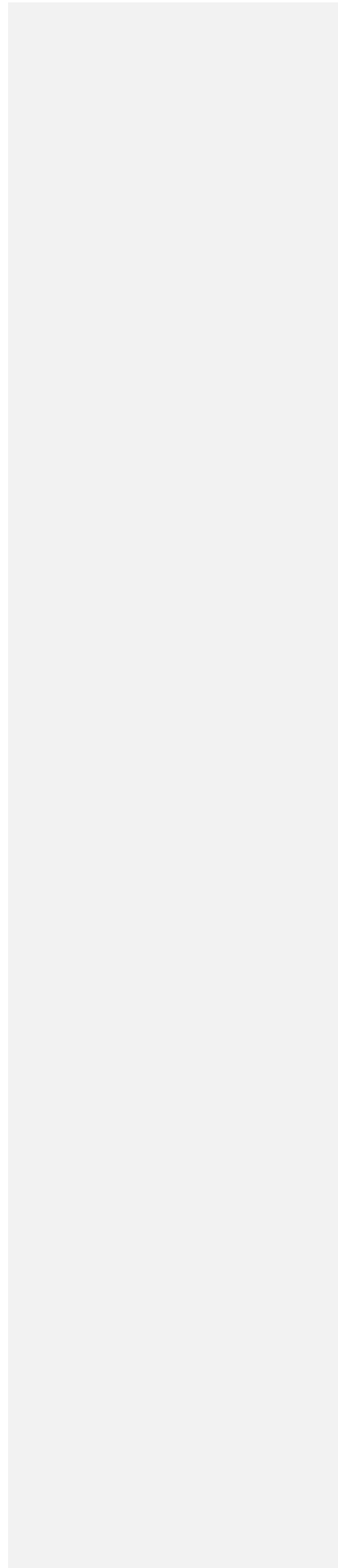
Mi is történhetett, amikor 1975-ben saját testének képét a vágyódó férfiak tekintetéből kilopva, saját képévé tette. Micsoda fájdalom és micsoda kéj! Visszautasítani az érzéki gyönyört, hogy intellektuálissá fogalmazza azt. A narcisztikus vágy és az, hogy a „nőiség-karneválja” tulajdon örömeére készüljön, megszüntethet minden hiányt, és ezért nem kell eleget tennie a rajta kívül eső vágy elvárásainak. Vajon mekkora esélye van a megvalósításra? És ha megvalósul, milyen energiákat szabadíthat fel az önkép létrehozása?

A modell alól kihúzott, szürkére mosott lepedők a paravánra feszítve a kopott grafikai műterem mindent beborító szürkességében furcsa képpé válásának háttérévé gyűrődtek. Ott táncolt a gyűrött, szürkére mosott lepedők előtt, hogy a test minden

érzékisége jól látható legyen, és mind az intellektuális, mind a testi szenvedély, amit magában hordott, önképének látható részévé váljon, hogy minden, ami tudatalattijából és tudatából felszabadult, önképének része legyen, hogy elszegényedett környezetében saját képének átírásával tölthesse ki mindazt, ami oly égetően hiányzott neki.

E fájdalmas, kétségbeesett mozdulatban mindaz benne volt, ami kelet-európai létének minden fogcsikorgása ellenére egy szempillantásnyi időre magasságba emelte, hogy akkor és ott minden veszteségét abba az egytized-másodpercben érzett felülemelkedésébe beleemelhesse.

Akkor úgy tűnt, mintha többször levágott szárnya újból felemelte volna. A korszakot akarta átugrani, azt, amely őt visszafogta. És ez a pillanat elég volt ahhoz, hogy megértse: van kiút. Legalábbis neki, legalábbis akkor. Mindenki, aki nézte, meg az is, aki csinálta, tudta, hogy akkor és ott a fiatalon szárnya vágott angyaloknak, karámba zárva, a remény csillant meg a fényképezőgép lencséjének üvegén. És utána napokig nem aludtak a látottakon izgulva, hogy izgalmukat és határtalan jövőlátásukat visszatereljék oda, ahová a mindennapok szomorú valósága kényszerítette őket. Ő pedig új képének birtokában egérutat kezdett szervezni. Hiszen önképének elrablásával ereje felszabadult.



**FÜGGELÉK**

### ELMÉLETEK ÉS MŰVEK 1970–2003

A disszertációban már nem maradt hely a későbbi évek munkájának részletes tárgyalására. Ezért a nyolcvanas évekből ízelítőként, a *Kaland a Technikai Disztópiumban* (1984–92) című installáció-sorozatomban segítségével röviden bemutatom vizuális dekonstrukciós módszeremet.

Az elméletek fontossága egész munkásságomat meghatározta. Az elmélet használata művészeti gyakorlatomban állandó, de bizonyos időszakokban, főként a '80-as években felerősödött.<sup>1</sup>

Annak ellenére, hogy az elmélet rendkívül fontos szerepet játszik munkáimban, hangsúlyozni szeretném, hogy művészetem gyakorlati és esztétikai kivitelezését a képzőművészeti örökségen belül valósítottam meg. Azzal a szándékkal dolgoztam, hogy művészetem a vizualitás és a képzőművészet határain belül maradjon. Nem önálló elméleteket alakítottam ki, hanem művészetem személyes dimenzióit valósítottam meg általuk. Az elméletek segítségével folyamatosan ellenőriztem a művészet hagyományához való viszonyomat, hogy én tudjam meghatározni művészetem axiómáit, s munkáim képesek legyenek kifejezni azt a különbözőséget, amelyet szemléletem és nézőpontom képviselt.

Természetesen munkám másik vezetője a választott „médium” és a technika – legyen az akár szöveg, akár ecset/festés, rajz, akár fotó vagy performansz, szobor stb.

<sup>1</sup> Az egész munkásságom bemutatására 285 oldalt írtam, ebből 120 oldalt kiemeltem és kidolgoztam, melyben főként a hetvenes évek munkáiról számolok be, de gyakran utalok a későbbi, nyolcvanas és kilencvenes évek munkáira is, de azok részletesebb kifejtésére már nem maradt hely. 1. Elméletek és művek és 2. A képbank-elméletemet, kiemelve a 285 oldalas írásomból, csatolom, hogy általa a hetvenes évekbeli gondolkodásom és az *Individuális mitológia* jobban érthető legyen, és a nyolcvanas években használt módszeremet is bemutathassam.



– volt. Az anyagok belső mozgását mindig figyelembe vettem. Műveim ötletének megszületésekor azok elméleti, konceptuális szempontjait és anyag/médiumhasználatát egyszerre tisztáztam, hogy az általam a képzőművészeti diskurzuson belül azoknak szánt szerepet pontosabban meghatározzam. Egyszerre gondoltam ki műveim vizuális hatását és elméleti keretét. Ezzel el akartam kerülni az örökölt, normatív kódrendszer klausztrofobikus értékrendszerének – engem és a munkámat – korlátozó hatását, viszont az örökséget használni szándékoztam.

A hetvenes évekbeli „konceptuális” és „dekonstruktív” módszerű munkáimra alapozva, a későbbi évek folyamán bonyolult elméleti módszereket építettem ki. 1984 és 1989 között tovább fejlesztettem a „vizuális dekonstrukció” módszerét. Ez akkor a nemzetközi művészeti életben meglehetősen egyedülálló kísérlet volt, mert a hagyományos képzőművészeti technikákkal együtt alkalmaztam, és nem redukáltam a konceptuális örökség „tisztasága” okán az akkor Nyugaton már elfogadott fotó–szöveg használatára. A nyolcvanas években és többnyire a kilencvenes években is minden installációm a vizuális dekonstrukció szigorú, szisztematikus módszerével szerveztem, alapoztam meg és építettem fel. Ugyanakkor a legkülönbözőbb hagyományos és nem hagyományos technikákat együtt, egymás mellett használtam. Ugyan a nyolcvanas évek képzőművészeti diskurzusát főként az új festészet dominálta Magyarországon és Nyugaton is, ezért munkáim értékelésével várnom kellett. Nyugaton addig, amíg a posztkonceptuális irányzat 1987–88-ban újból felbukkant. Így kerülhetett a *Kaland a Technikai Disztópiumban* (1984–1994) című installáció-sorozat – 1988 és 1993 között – a New York-i képzőművészeti diskurzus fókuszába, Magyarországon pedig 1996-tól kiállításaim és írásaim a magyarországi diskurzus érdeklődési körébe.

Vizuális dekonstrukciós módszeremet a filozófiában és az irodalomelméletben használatos „szöveg-dekonstrukció” analógiájára tovább fejlesztettem, és kibővített formában dolgoztam ki a ’80-as években. Erre a ’70-es években, akkor, amikor ennek a módszernek az alapmodelljét a munkáimban kiépítettem, még nem volt semmilyen minta előttem.

A vizuális dekonstrukció módszerét a *Kaland a Technikai Disztópiumban* (1984–92) című installáció-sorozatomban fejlesztettem a legbonyolultabb és a legösszetettebb rendszerré, s ennek segítségével dolgoztam ki installációim szerkezetét. Egy évtizeden keresztül „kalandoztam” a tudományos reprezentáció világában, amit technikai disztópiumnak (antiutópiának) neveztem. Intellektuális

kalandom során a dekonstruktív módszer vizuális eszközeivel fogalmaztam meg a tudományos diskurzus nőnézőpontú kritikáját. Módszerem alapja „archeológiai kutatás” volt a diskurzusok (ez esetben a tudományos) jelentésmezőjében. Kutatásaimat a múzeumokban a *Végtelen disztópia* című fotósorozatomban rögzítettem.

## KALAND A TECHNIKAI DISZTÓPIUMBAN<sup>2</sup> VÉGTÉLEN DISZTÓPIA

1984-ben kezdtem dolgozni a *Kaland a Technikai Disztópiumban* című munkámon. A pseudo-latin cím az utópia ellentétét jelenti, és az abban megtett kalandomra utal. Ebben a munkában a tudományos diskurzus fizikát, természetet és testet reprezentáló módszerét elemeztem. Kutatásom az elmúlt három évszázad tudománytörténetében másfél évtizedig tartott. A tudományos reprezentáció dekonstruktív elemzéséhez *posztmodern stratégiát* használtam.

A munka kezdetén felkutattam a még mindig létező 18–19. századi tudományos múzeumokat, odaautaztam, és látogatásom alatt – gyakran eldugott – fényképezőgéppel a kezemben, mindent, amit felfedeztem, megörökítettem. Felderítettem a 18. század gondolkodási módszerét és annak szimbólumait. Több ezer fekete-fehér fotóval megörökítettem a múzeumi kiállításokba fagyott tudomány történetét. Ennek a fotósorozatnak *Végtelen disztópia* címet adtam. A fotósorozat egyes képeit számokkal jelöltem. A képeket különböző témákba soroltam; fizika, technológia, test–anatómia–patológia, természet. A múzeumokban talált *archeológiai leletekről* készült fekete-fehér fotóim dokumentálják a tudománytörténet reprezentációját felfedő kritikai elméletemet.

Ezek az alig megvilágított poros múzeumok lettek kalandom színterévé. Nem volt nehéz felfedezni a mindenek háttérében meghúzódó fallikus szimbólumot, így a kiállított kísérleti eszközökben sem. Hirtelen támadt casanovai vággyal akartam magamévá tenni a felfedezett tárgyakat és a múzeumokban elrejtett jelentést. Intellektuális vágyam szexuálissal telítődött. A *falloszt* öleltem magamhoz. Körülvéve a tudományos múzeum aurájával és a kiállított kísérleti eszközökkel, egészséges tudásvággyal telítve nővé tettem.

Az üres múzeumok sötétek és misztikusak voltak. Egyszerre éreztem félelmet és vágyat a tudásra és a valóság megismerésére. A tudományos múzeum *tájképe* és tárgyai jelentették az igazság és a valóság világát, és az kizárta a nőt. Azért, hogy magamat befogadtassam, szerelmes leveleket írtam a kiállított és lefotózott tárgyakhoz. Egy szerelmes levélben – *Szerelmes levél a leydeni palackhoz* – Virginia Woolf

<sup>2</sup> Részlet az 1992. márciusi koppenhágai szimpóziumi előadásomból, *Adventure in Technos Dystopium*, (Kaland a technikai disztópiában) amelyet Cornélia Lauf művészetkritikus szervezett.

*Orlandójából* választott *ready-made szerelemszöveg-töredéket* dolgoztam át a leydeni palackhoz írt szerelmi vallomásomhoz.

A patriarchális társadalomban a *fallocentrikus tudományos diskurzus* bizonyítja az *igazságot* és a *valóságot*, ezért megkérdőjeleztem a tudomány-elméletek hitelességét, illetve a *fizikai realitást* bizonyító elméleteinek hitelességét is. Egyben feltérképeztem annak idealizmusát, empirikusságát és szimbólumait, amely a logikát és matematikai formát használt erre.

A 18. század ártatlansága és optimizmusa jelöli a modern utópia kezdetét. Azóta az utópia felszívódott, mint a levegőburok réseiben az ózon, és itt hagyott bennünket a technológiával, amely felemészti a természetet. A kísérleti eszközök a vitrinekben *megkövesült lerakódások* és *mintapéldányok*, egy józan létezésnek bizonyítékai, amely funkciója ma már az *elveszett jelentések* barlangjában van eltemetve. A természet törvényei, az archaikus tudáshoz hasonlóan és a tudományos eszközökkel együtt demonstrálják egy hosszan fennálló *racionalitás* létezését.

A nézőben pedig felmerül a kétség, hogy *tudományos diskurzus racionalizmusának* bizonyító ereje nélkül a valóság nem létezik, ahogy a fallikus diskurzuson kívül sincs semmi, csak a csend zónája, a nő.

Már egy éve dolgoztam, és használtam a dekonstrukció módszerét a tudományos múzeumok kiállítási módszerének elméleti elemzésére fekete-fehér fotóimat, amelyeket írásokkal és szerelmes levelekkel együtt állítottam ki, amikor a munka klasszikus konceptuális stílusa miatt limitálva éreztem munkámat. Ezért úgy döntöttem, hogy kitágítom stílusomat hagyományosabb technikákkal is. Elkezdtem szobrokat, talált tárgyakat, rajzokat használni installációmhoz. És ezzel egy időben kitaláltam egy 18. századi tudósnő történetét és munkásságát.

1985-ben fogalmaztam meg pszeudo-perszónámat, Edith Simpsont, akinek neve Thomas Edison nevét és hírnevét visszhangozta. Ennek a kitalált tudósnőnek a munkáját egy létező, de elfelejtett 17. századi angol tudósnő, Anna Conwey Finch munkásságára alapoztam. Ő a tudományos elméleteiben azt állította, hogy az anyag *nomád transzformáción* megy keresztül, és egy magasabb formává fejlődik, és így tíz különböző modern evolúciós elméletet alapozott meg. Korának két rendkívül képzett férfi árnyékában élt, és mégis jobb volt More-nál és Helmont-nál, mert egy originális és egy teljes filozófiai szintézist hozott létre. Anna Conwey Finch tagadta a különbözőséget az anyag és a szellem között, azokat szétválaszthatatlanul egynek látta. Számára a természet nem egy kozmikus gép volt, de egy élő valóság, amely függetlenül létező *monadokból* áll, amelyeknek életenergiájuk a kozmikus rend által szervezett és integrált. Könyve, *A nagyon régi és modern filozófia princípiumai*, Leibnitz természetfilozófiájának alapkövévé vált (más szóval Leibnitz azt eltulajdonította tőle). *A princípiumok* felmérhetetlen hatást tettek a 18. század természettudományos gondolkodására, de Lady Anna nevét a tudománytörténet teljesen elfelejtette.

Mennyire másként fejlődött volna a tudomány, ha ezeknek a tehetséges tudósoknak a munkája és filozófiája részévé vált volna a tudomány fejlődésének. Ezen gondolkodva fejlesztettem ki elképzelt tudósnőm természettudományos elméletét [...]

### VÉGTELEN DISZTÓPIA <sup>3</sup>

A korai nyolcvanas években kezdtem el dolgozni a természet és az emberi test tudományos reprezentációjának elemzésével, posztmodern elméleti stratégiát használva. A *Kaland a Technikai Disztópiumban* főcím alatt különböző installációkat állítottam össze, amelyeket kritikai elméletemre épültek. Ezekben az installációkban fogalmaztam meg szkeptikus kritikámat a tudomány azon kísérletéről, hogy a *realitás modelljét* a hatalmon keresztül hitelesíti, és azt a módszert, ahogy a *racionalitás* reprezentálta az *igazságot* és a *rendet* a meglévő fallocentrikus hatalmi struktúrában. A munkám megvizsgálja ennek limitáltságát, elsősorban a nők helyzetére figyelve.

Kutatásom 1983–90 között egy sorozat installációt eredményezett, amelyekhez különböző szobrászati technikákat és anyagokat használtam, üveg, vas, ólom, gipsz, porcelán (azokhoz az anyagokhoz hasonlókat, amelyeket a múzeumokban találtam), és ezeket együtt használtam fekete-fehér fotókkal és szöveggel. Egy önálló fotósorozatot is létrehoztam, amelynek *Végtelen disztópia* címet adtam.

Ezek az installációk elemzik azt a módszert, amellyel a racionalista felvilágosodás kori tudósok és gondolkodók az univerzális jelenségre, az *emberre* magára modellezték kutatásaikat. Azaz a férfi, és nem az emberi az, amely mikrokozmoszt szolgáltat, és amelyhez minden felfogható valóság mérve és kutatva lett.

Ennek a másfél évtizedes munkának a kezdetén rengeteget utaztam felkeresve a különböző 18. és 19. századi tudományos, medikai és technológiai múzeumokat, ahol több ezer fotót készítettem. A fekete-fehér fotószeriát *Végtelen disztópiának* címeztem, és ezeket a Semmelweis Múzeumban Budapesten, a Tyler Museumban Harlemben, a Boerhave Museumban Leidenben, a régi Vrolic Museumban Amszterdamban, La Specolában Firenzében és a Josephina kollekcióban Bécsben, illetve még sok más helyen készítettem.

Az ezekben a múzeumokban talált kísérleti eszközökhöz szerelmes leveleket írtam, és *similiákat* (hasonlókat) készítettem a 18. századi kísérleti eszközökhöz. 1985–86-ban kezdtem a pseudo-személyiséget kitalálni, neve Edith Simpson, egy 18. századi tudósnő, aki 200 évvel született előttem. Kitalált életművét összeállítottam, kifejlesztettem elképzelt felfedezéseit és kísérleti

<sup>3</sup> Drozdik, Resumé-részlet, 1992

eszközöket hoztam létre elképzelt munkájához. Személyiségét Anna Convey Finch, 17. században élt angol tudós nő inspirálta.

1983-ban végén kezdtem a *Végtelen disztópia* című munkámon dolgozni, és azóta is folyamatosan dolgozom rajta. Már majdnem két évtized múlt el, és még mindig végtelennek érzem vizuális és elméleti lehetőségeit, és rendkívül sok új kihívást látok benne. Ezek a fényképek gyakran egy-egy installáció részei voltak, amelyekben más médiumokat is használtam, mint szobor, rajz, írás, viszont nagyon sok kiállításon csak mint fotóinstallációk szerepeltek.

1992. március

Főiskolás éveim konceptuális elkötelezettségéből kiindulva, a mai napig következetesen kidolgozott elméleti alapokra építem művészetemet. Az elméletet, illetve a koncepciót, soha nem választottam külön a művészetemtől, még a munka első fázisában sem. Műveim elméleti és gyakorlati kivitelezése elválaszthatatlanul összefonódott, az alkotás folyamata több szinten, egyszerre történt.

Mivel a még mindig használatos és elfogadott modernista szemléletű művészetkritika nem tartja lehetségesnek a kulturális, társadalmi és politikai kritikai elemeket a képzőművészetben belül, emiatt kell újból és újból tisztáznom, hogy számomra a kettős egység a fontos. Az elmélethez nem illusztratív művészetet csatoltam, hanem a kettőt, mint egységes egészet használtam.

KÉPBANK-ELMÉLETEM <sup>4</sup>

1974-ben úgy láttam, hogy minden képhasználó és képgyártó (itt természetesen főként a művészekre gondoltam) már beleszületett a meglévő képszövetbe, amely csaknem automatikusan diktálja a következő kép vagy képzőművészeti tárgy létrehozását. Ezért a valóság és az ábrázolás, illetve reprezentáció viszonyát fontos volt tisztáznom. Kérdésem az volt, hogy milyen mértékben diktálja a már meglévő képanyag – és annak a diskurzusban már meghatározott szerepe – az alkotást, illetve a képek létrehozásának módját és folyamatát. Hogyan helyezhető el ebben a már készen adott szisztematikus (kép)rendszerbe az *Én*<sup>5</sup> és az *individuálisan* használt képzőművészeti nyelv. Mivel rájöttem arra, hogy én is beleszülettem abba a kódrendszerbe, amely a diskurzust meghatározta, ezért annak értelmezése elsődleges feladatom lett. Mielőtt megszülettem, a képzőművészet már tele volt képekkel. Ezt a felhalmozott képanyagot neveztem el képbanknak. *Én*, aki beleszülettem ebbe a képanyagba, hogyan tudom használni, és milyen jelentést tudok saját magam számára az örökölt diskurzusban találni? Hol van a helyem és általában az *Én* helye abban a diskurzusban, amelybe magamat beleírtam. Ugyanakkor nemcsak a képanyagot láttam előre felhalmozottnak, hanem az *Én-képet* az *Én-tudatot* is. A képbank és az *Én-bank* egy időben merült fel bennem, mint tisztázandó kérdés. Nemcsak a *képbankból* választhatom ki azt a képet, amely már előttem létezett, hanem az *Én-bankból* is azt az ént, amelyet mint saját magamat manifesztálok. Így jutottam el a *nő-kép*, azaz az én előképem konceptjéhez. Emiatt neveztem *Individuális mitológiának* a sorozatomat. És emiatt kerestem már (archivált anyagban, vagy képbankban) meglévő képek reprezentációs módszerét. Az *Én-alkotás* lehetősége – az előre megadott reprezentációs rendszerben – a valóság és a reprezentáció viszonyának a kérdésével párhuzamosan merült fel bennem.

A lukácsi esztétikában a művek tartalma iránti hangsúlyozott morális felelősség megnehezítette a művészet szabad kibontakozását. A lukácsi esztétikában az ábrázoló politikai elkötelezettségének tisztázása fontos volt, de a politikai tartalom nem volt más, mint kívülről kényszerített társadalmi felelősség. Mivel a lukácsi esztétikába foglalt politikum olyan felelősséggel terhelte a művészt, amely korlátozza is művészi szabadságát, ezért a '70-es években csakis ellenállást váltott ki belőlem.

<sup>4</sup> A képbank elméletemet 1974-75 között fejlesztettem ki.

<sup>5</sup> Az *Én*-t, az angol *Self* szó értelmében használom, amely „önmagamat” jelenti. „Megírni önmagam”, vagy még inkább „önmagam megteremtése” –ről beszélek. Önmagamot akartam meghatározni, és egyben az egyes szám első személy használatát is értelmeztem a diskurzusban. Az egyes szám első személy, és a „self”, „önmagam” is belefoglaltatik abba ahogy az *Én*-t használom.

Ugyanakkor a nőnézőpontúság politikumát önként vállaltam fel. A lukácsi esztétika is a patriarchális művészeti diskurzus része volt. Az ábrázolást a patriarchális felelősség érzésével terhelte. A demokrácia hiánya a szocializmusban kizárta a valóság és ábrázolás kérdéséről való gondolkodás különböző variációinak kommunikálását. A lukácsi esztétika ezzel szemben már valamiféle dialógust képviselt, ezért annak kritikáját létrehozni érdekesebb és inspirálóbb volt, mint a meg nem fogható és általánosan patriarchális marxista művészetkritikáét, amely a 70-es évek képzőművészeti oktatásának része volt.

Csakis a *képbank-elméletem* által tudtam a lukácsi esztétika dualitását és „ortodox-marxista-kritikai-normáit” kiküszöbölni. A lukácsi esztétika kritikája segített abban, hogy gondolataimat a valóság és reprezentáció viszonyáról tisztázzam, mert kihívta ellenállásomat a marxista művészetszemlélet ellen. Ugyanúgy, mint ahogy Foucault vagy Lacan filozófiája egyben azok kritikájára is inspirált.

Képbank-elméletem alapján egységes képanyagnak fogtam fel az összes létező képet. Ebbe az óriási képanyagba beleértettem az összes látható és létező populáris képet, illusztrációkat, hirdetéseket, a média képeit és a képzőművészeti képanyagot is stb. A világ *képfelszín-ét*<sup>6</sup> egységes *képbankként* fogtam fel, amelynek szövevényes jelentésrendszerét szándékoztam megérteni annak használata közben.

A képbank alatt nemcsak a most és itt felfogott képeket értettem, hanem azt az anyagot is, amely a múltban felhalmozódott. Egységes egésznek fogtam fel a képbankot – az összes létező képet beleértettem. Ebben a szemléletben azonnal felmerült a valóság és az ábrázolás viszonyának a kérdése, fontos lett az ábrázolás szabályainak megértése, kritikám fókuszába került.

1974-ben az örökösen ismételt élő modell utáni rajzgyakorlatok értelmezése által eljutottam ahhoz a kérdéshez, hogy vajon a valóságot vagy a már a képbankban meglévő előképeket rajzoljuk-e újra az élő modell utáni rajzolás folyamán. Vajon azt az aktmodellt rajzoljuk-e, aki a valóságban ott áll előttünk, vagy azokat az aktképeket – reprezentációkat –, amelyek már megvannak az emlékezetünkben, pontosabban a művészettörténet kollektív emlékezetében. Természetesen ezután azonnal felmerült az a kérdés is, vajon az „Én”-nek (nekem) ebben a kollektív emlékezetben mi a helye(m). Tehát nem én vagyok az, aki rajzol, hanem a képbank az, amely rajtam keresztül a rajzolást diktálja. A valóság és közötttem egy óriási mező terül el, amely nem más, mint a képzőművészeti örökség, a diskurzus, amelyen keresztül az

<sup>6</sup> Úgy tűnt számomra, akkor amikor írtam, hogy a képek egységes felszínt képeznek, hasonlóan a szövegszöveghöz, átszövik a világ felszínét, mintegy elborítják azt.

ábrázolások végtelen kollekciója határozza meg a gondolataimat a művészetről, és egyben ábrázolásom módszereit is.

A valóság és reprezentáció tudatos szétválasztása művészetem alapjainak lerakásában nagyon fontos szerepet játszott. A főiskolai képzőművészeti oktatás ezzel nem foglalkozott. A hetvenes években megközelíthető művészetelmélet és művészettörténet a reprezentált képet alig, vagy egyáltalán nem választotta le a valóságról, sőt a politikai tartalom forszírozása gátolta azt, hogy ez a megközelítés létrejöhessen, ezért elméletek sorozatát kellett improvizálnom és felépítenem.

1974-től a reprezentáció és a valóság szétválasztása, illetve ennek fontosságának a hangsúlyozása és elméleti kibontása fontos volt művészetszemléletem fejlődésében. A marxista szemlélettel szemben – amely a valóságot elsődlegesnek tartja a reprezentációval szemben – kellett annak kritikáját megfogalmaznom. A marxista-leninista művészetelmélet *a valóság elsődleges* nézetével szemben a reprezentáció elsődlegességét fedeztem fel. Pontosabban a kettőt (a valóságot és a reprezentációt) megközelítően egyenrangúnak éreztem.

Mindkét munka: az *Individuális mitológia* és az *Akt* is a reprezentáció elsődlegességét hangsúlyozta, a reprezentációt helyezte a valóság elé (mivel már meglévő képeket használtam, illetve újrahasználtam, ezáltal új értelmet is adtam nekik). Gyakran a valóságot és a reprezentációt egyenértékűnek kezelem, ezzel lehetetlenné tettem, hogy a formáról és a tartalomról szétválasztva lehessen beszélni. A valóság és a reprezentáció viszonyát kellett tisztáznom ahhoz, hogy a nőiség és a női test reprezentációjával foglalkozhassak.<sup>7</sup>

Saját magam számára alakítottam ki a (képi) reprezentációról való elméletemet. Az 1970-es években a *textuális* (text/szöveg) *szövegszöveget* reprezentáció elméleteiről majdnem semmit sem tudtam, inkább csak érzékeltem azokat Wittgenstein filozófiáján keresztül. A *képi reprezentációt* pedig a korai modernizmus ismeretének segítségével, és képbank-elméletemen keresztül tudtam megközelíteni.

Mikor 1979/80-ban Foucault-n keresztül találkoztam a reprezentáció elméletének részletes kifejtésével, akkor az már a gondolkodásom és a munkám szerves része volt, s Foucault ismeretelmélete, mint egy ismerős gondolat és filozófia részletes kidolgozása, gondolatrendszerem részeként a munkámba épült. Rám tett hatását 1979-ben kell elképzelni, nem pedig 2003-ban. Itt arról írok, ahogy akkor,

<sup>7</sup> Mivel ehhez kevés intellektuális segítséget kaptam, alaposan végig kellett gondolnom. A hetvenes években tanulmányokat erről nem tudtam olvasni, ezért tudatos kutatómódban megérzésekre támaszkodhattam, és valamelyest a nyelvi strukturalizmusra is, amellyel a Szegedi Tanárképző Főiskolán ismerkedtem meg (1964–68-ig a főiskola magyar és rajz szakos hallgatója voltam, ahol a nyelvi strukturalizmust Szabó Ernő a nyelvten keretén belül érintőlegesen tanította). A főiskola nyelvészeti oktatása a textualitásban, a nyelv diskurzusában való jártasság megadásával nyújtott segítséget.



1979/80-ban hatott rám, persze mindmáig érvényes értékeket képvisel amit írt, és az is, ahogy akkor hatott rám. Természetesen használható módszerei mellett, felismertem írásaiban is patriarhális gondolkodás normatív rendszerét.

Foucault könyve, *A szavak és a dolgok* Velázquez festménye, *Az udvarhölgyek* (*Las Meninas*) (korábbi magyar művészettörténetben *Az infánsnők* címet viselte) elemzésével kezdődik. A kép bonyolult szerkezetét leírva Foucault kifejti a reprezentáció, illetve ábrázolás lukácsi esztétikától olyannyira különböző elméletét. Nincs abban tartalom és forma, mint a lukácsi-marxista alapokra helyezett művészetelméletben és esztétikában, hanem a reprezentációt magát értelmezi – anélkül, hogy a tartalom–forma különválasztása által a mű úgynevezett morális tartalmát, vagy a művész tartalmi-morális szándékát megkérdőjelezné. Hiszen a reprezentáció filozófiai tárgyalása során felmerül az is, hogy talán minden (textuális és képi) reprezentáció, így minden része a diskurzusnak, és a valóság talán nincs is. (A reprezentációs filozófiák egy része feltételezi, mivel a valóság a diskurzuson keresztül megközelíthető és másként nem megközelíthető, tehát filozófiai értelemben nincs is valóság.) A nyelvet le kell választani annak konkrét tartalmától, akárcsak a képet, és semmi mást nem lehet láthatónak hagyni, mint a diskurzus univerzálisan érvényes formáját.<sup>8</sup>

1979-ben friss emigránsként azt találtam meg Foucault filozófiájában, amit kerestem: a reprezentáció filozófiai tárgyalását. Gondolatainak közelsége ahhoz, amit a főiskolai évek alatt munkáimban megfogalmaztam, önigazolást adott, megerősített. Természetesen Foucault-nak azt a hiányosságát, hogy a nőnézőpontot figyelmen kívül hagyja, felfedeztem, és kritikusan értékeltem, s ez alapvetően része a munkáimnak. Foucault módszerét és elméleteit nőnézőpontú gondolkodásom továbbfejlesztéséhez használtam, módszeremet a foucault-i gondolatok kritikáján keresztül csiszoltam.

<sup>8</sup> Az univerzális tudás, az univerzális diskurzus az, amely számomra az első kritikai alapot szolgáltatotta Foucault filozófiájának nőnézőpontú kritikájához is, ugyanis Foucault univerzális elemzései sem foglalják magukba a nőit.

### **Az Én Technológiai**

Az Én megmunkálása, gondolat-töredékek és ötletek az Én megmunkálása (Az Én manufacturálása) című projekthez.

(1992. október 14.)

epimeleia beautou /az önmagunkkal való törődés/

Az Én megalkotása

A hatalom és az uralkodás technológiái az egyénen kívülről származnak, az én átalakulása azonban a testre, lélekre, gondolatokra, viselkedésre gyakorolt befolyások révén következik be, melyek segítségével egy személy a tökéletesség vagy boldogság állapotát éri el, bölcsé avagy halhatatlanná válik. Az én alakításának folyamata során meg lehet érteni, hogy miképp torzítják el külső hatalmi erők az "Én"-t. Külső erők képesek ugyanis rávenni az egyént egy "Én" létrehozására, mely akár a valós "Én" alternatívájának tűnhet.

A történelem során különböző technikák léteztek az én (át)alakítására. (Történelmi példák segítenek e folyamat megértésében.) Az én teremtés hagyománya Keleten és Nyugaton eltérő. A nyugati gondolkodásba John Cassian (385-432) ültette át a keleti hagyományt. A kötelesség helyébe a tiltást állította. A személyiség elfogadása. Az én megalkotása. Az én megtagadása. Az én romantikus felfogása – beismerés, megosztottság, az ideális felé való menekülés.

Az énnel való foglalkozás régebbi vonulata ellensúlyt képez Freud a valódi én felfedezésére tett kutatásaihoz.

"Ki"-ként viselkedünk? Meg kell értenünk, hogy honnan származnak a modellek, melyeket viselkedésünk, identitásunk kialakításához használunk. Hogyan formálta az intézményesített tudás viselkedésünket, hogyan alakította vágyainkat a média *szerteágazó hatalma*.

Újjá válni a legérdekesebb dolog az életben. Az énünket azzá formálni, amik lenni szeretnénk erőfeszítést és módszeres kitartást követel.

“Felrúgni a bevett törvényeket és valamiképpen megelőlegezi a jövőendő szabadságot.” Megszabadulni az érvényes hatalomtól lehetővé teszi az én átalakulását. Először is meg kell érteni, hogy a külső erők miképp kényszerítik rá az “Én”-t az engedelmeskedésre. A jövőt illető meglévő programok elfogadása, még ha a legjobb szándék áll is mögötte, annyit tesz, mint az elnyomás eszközévé válni. Mielőtt elfogadunk egy modellt, meg kell vizsgálnunk, és fényt kell deríteni a mögötte rejlő *intézményre* és (a hatalom) *szerteágazó érdekeire*.

Az Én megelőlegezi a jövőendő szabadságot, egy másfajta életet, azt az életet, amiről az Én álmodik, saját maga számára. Az életben az Én tapasztalja a képzelőerő szabadságát, és a hatalmi rendszer determinációjától való szabadságot. A képzelőerő szabadságával élni, egyenlő az Én-t támogató környezet kialakításának lehetőségével.

Kisajátítunk-e magunknak egy “Én”-t, vagy az én (kollektív) ismeretének tükrében és az én megformálása révén alakítjuk azt? Van-e az “én”-nek lehetősége az én átalakítására? Hol vannak a kisajátítás határai? Hol kezdődik az önmagunkkal való foglalkozás? Valyon tudja-e valaki azonosítani magát önmagával? Valyon ez megtörténhet-e az Én és annak *vágyainak* (szükségleteinek) felismerése által?

Egy nő számára nyilvánvaló az ambivalencia: a személyes tapasztalat, az intellektuális és az erotikus viszony a valósághoz létre hozza-e azt a diskurzust, amelyben igazsága kifejezhető. Alkalmas-e a már meglévő diskurzus nyelve erre? Küzdelem az ellentmondással: megvetni a „férfit” és kultúráját – patriarchális és oppresszív lényege miatt – vagy megmutatni a vágyat kultúrájának elfogadására. Vagy megtalálni az egyensúlyt, mely az ambíció, a filozófiai és testi szerelem metszéspontjában leledzik.

- Andrási Gábor (szerk. 1999): *Erotika és szexualitás a magyar művészetben*, Független Képzőművészeti Műhelyek Ligája, Budapest.
- A KGB titkos dokumentuma* – Moszkva 1947 2.6. (szigorúan titkos) K.AA/CC 113 utasítás NK/003/ 47. In: *Hogyan kell bánni a bennszülöttekkel?* Hermann Ottó Társaság, 1995.
- A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1971–1973.* (1973) Kossuth Könyvkiadó, Budapest (második, változatlan kiadás)
- Az MSZMP művelődési politikájának irányelvei, 1958. június 25. In: *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai.* 1956–62.
- Aritudes no. 3, Conceptual Art documents, 1971 december 1972 január 1, Franciaország, Saint-Jeannet
- Beke László (1999): Conceptual Tendencies in Eastern European Art. In: *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s–1980s*, Queens Museum of Art, New York, (kiállításkatalógus) 41–53. o.
- Benjamin, Walter (1931/1979): *Small history of photography*. One Way Street (translation by Edmund Jephcott and Kingsley Shorter), New Left Books, London.
- Benjamin, Walter (1936/1969): *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. (In illumination, translation by Harry John), Schocken Books, New York.
- Benjamin, Walter (1980): *A fényképezés rövid története*. In: Radnóti Sándor (vál.): *Angelus novus*. Magyar Helikon, Európa Kiadó, Budapest (ford. Pór Péter).
- Berk, Jill Jiminez (szerk. 1999): *Dictionary of Artists Models*. James Press, 2001, Fitzroy Dearborn Publishers, London, Chicago
- Buda Béla (vál. 1971): *A pszichoanalízis és modern irányzatai*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest.
- Butler, Judith (1997): Esetleges alapok: a feminizmus és a posztmodern kérdés. In: Csaba Márta, Erős Ferenc (szerk.): *Freud titokzatos tárgya: pszichoanalízis és a női szexualitás*. Új mandátum Könyvkiadó, Budapest.
- Godfrey, Tony (1998): *Conceptual Art*, Phaidon Press Limited, London, New York.
- Greenberg, Clement (1947): „The Camera’s Glass Eye: review of an exhibition of Edward Weston.” In: John O’brian (szerk. 1986): *Clement Greenberg, Collected Essays and Criticism, vol. 2*. University of Chicago Press, Chicago.
- Greenberg, Clement (1961): *Art and Culture*. Beacon Press, Boston.
- Greenberg, Clement (1965): *Modernist Painting*. Újrakiadva in: Gregory Battcock (szerk. 1966): *The New Art*. Dutton, New York.
- Hanák Tibor (1969): *Ideológiák és korunk*. London
- Hanák Tibor (1972): *A filozófus Lukács*, Magyar Műhely, Párizs
- Hegyí Loránd (1986): *Avantgarde és Transzavantgarde*. Magvető, Budapest.
- Hornyik Sándor (2003): *Konceptualizmus a kilencvenes években. Művészettörténeti értesítő*.
- Kalmár Melinda (1998): *Ennivaló és hozomány, a korai kádárizmus ideológiája*. Lassuló idő, Magvető, Budapest.
- Kostelanetz, Richard (szerk.1993): *Dictionary of the avant-gardes*. Capella Books, Chicago, 1999, Schirmer Books, New York.
- Kosuth, Joseph (1973): *After philosophy I-II Idea Art ed. Gregory Battcock*. E.P. Dutton, New York. (1968) Studio International, New York, London
- Köpeczi Béla (szerk.1965): *Az egzisztencializmus*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest.

- Körner Éva (1993): Az abszurd mint koncepció, jelenetek a magyar koncept art történetéből. *Balkon*, 123. o.
- Krauss, Rosalind E. (1986): *The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths*. MIT Press, Cambridge.
- Krauss, Rosalind E. (1993): *Optical Unconscious*. MIT Press, Cambridge
- LeWitt, Sol (1967): Paragraphs on Conceptual Art [„Mondatok a konceptuális művészetről”] *Artforum*.
- Lippard, Lucy (1973): *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966–1972*. Books that Matter, New York.
- Liotard, Jean-Francois (1977): *Les TRANSformateurs Duchamp*. Galilée, Párizs.
- Maciunas, George (1968): *Geological Chart of Fluxus*.
- Pollock, Griselda (1999): *A tale of three women seeing in the dark, seeing double, at least with Manet, in differencing the canon feminist desire and the writing of arts history*. Routledge, London and New York.
- Reinhard, Ad (USA) 1952-től kezdve írott esszesorozata, Reinhardt, Ad (1975/1991): *Art as Art: The selected writing of Ad Reinhardt*. (Szerk. Barbara Rose) University of California Press, Berkeley (kiadatlan írások 1962-63).
- Révész Sándor (1997): *Aczél és Korunk*. Sik Kiadó, Budapest
- Stoff, V. (1973): *Modell és filozófia*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest.
- Suki Béla (1976): *Martin Heidegger filozófiájának alapkérdései*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Szarkovszki, John (1966): *The Photographer's Eye*. The New Museum of Modern Art, New York.
- Szőke Annamária (vál. 2001): *Performance-Művészet, Források a huszadik század művészetéhez*, Artpool, Balassi, Budapest.
- Tarczali Andrea (2000): A „női hang” megjelenése Drozdik Orsolya művészetében. In: Keserű Katalin (szerk.): *Modern magyar nőművészet-történet*. Kijárat Kiadó, Budapest.
- Vanszlov, V. V. & Kolpinski, J. D. *Modernizmus*, (1973), Iszkusztvo, Moszkva, (szerk. 1975): *A modernizmus fő irányzatainak elemzése és kritikája*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest.
- Welchman, John C. (1995): *Modernism Relocated, Towards a Cultural Studies of Visual Modernity*. Allen & Unwin, St Leonards, Ausztrália.
- Wollen, Peter (1993): *Reading the icebox: reflections on twentieth-century culture*. Indiana University Press, Bloomington.

#### TOVÁBBI IRODALOM

- Alberro, Alexander, Stimson, Blake (2000): *Conceptual Art: Critical Anthology*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.
- Andrási Gábor, Pataki Gábor, Szűcs György, Zwickl András (1999): *Magyar Képzőművészet a 20. században*, Corvina Kiadó, Budapest.
- Art and Transcendence* 1970, Samisdat, H&H publishing house Essay collection about art.

- Bachelard, Gaston (1997): *A nem filozófiája, Az új tudományos gondolkodás filozófiájának vázlata*. Akadémia Kiadó, Budapest.
- Baudrillard, Jean (1979): *De la séduction*. Edition Galilée, Párizs; angolul (1990) *Seduction*. (ford. Brian Singer), St. Martin Press, New York.
- Beke László (1998): *Art Action, 1958-1998*, Quebec, 228–242. o.: „Hungarian Performace – Before and After Tibor Hajas”. (kiállításkatalógus)
- Beke László (1999): Conceptual Tendencies in Eastern European Art. In: *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s–1980s*, Queens Museum of Art, New York, (kiállításkatalógus) 41–53. o.
- Beke László (2002): *Tűrni, tiltani, támogatni. A hetvenes évek avantgárdja*. Enciklopédia Kiadó, Budapest.
- Bentham, Jonathan & Polhemus, Ted (1975): *The Body as a Medium of Expression*. Az 1972-es előadás-sorozat könyvváltozata, London.
- Crowley, David & Reid, Susan E. (2000): *Style and Socialism Modernity and Material Culture in Post War Eastern Europe*. Berg Publishers, Oxford and New York.
- Csabai Márta & Erős Ferenc (szerk. 1997): *Freud titokzatos tárgya, a pszichoanalízis és a női szexualitás*. Új mandátum Könyvkiadó, Budapest.
- Danto, Arthur C. (2000): *The Madonna of the Future, essays in a Pluralistic Art World*. Farrar Straus and Giroux, New York.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix (1987): *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*. (Ford. Brian Massumi) University of Minnesota Press, Mineapolis.
- Derrida, Jacques (1978): *Writing and Difference*. (Ford. Alan Bass) The University of Chicago Press, Chicago.
- Duchamp, Marcel (1973): *La boîte verte, 1934, Conditions d’un langage*; Paris le terrain vague, 1958; Salt Seller, *The writings of Marcel Duchamp*. In: Michael Saouillet és Elmer Peterson (szerk. 1973) *marchand du sel*. New York, Oxford University Press, 1973
- Fehér, Ferenc and Arató Andrew (1991): *The Dilemmas of Dissidence in Crisis and Reform in Eastern Europe*, New Brunswick and London.
- Fisher, Jean (szerk. 1994): *Global vision, toward a new international in the visual arts*. Kala Press, The Institute of International Visual Arts, London
- Foucault, Michel (1973): *The Order of Things, An Archeology of the Human Sciences*. Vintage Books Edition, Random House, New York (fordította és szerkesztette R. D. Laing). Eredeti kiadás: *Les Mots et les choses*. Gallimard, Párizs, 1966. Magyarul *A szavak és a dolgok*. (ford. Romhányi Török Gábor) Osiris, Budapest, 2000.
- Foucault, Michel (1990): *Felügyelet és büntetés, a börtön története*. (ford. Fázsi Anikó és Csűrös Klára), Gondolat Kiadó, Budapest. Eredeti kiadás *Surveiller et punir*. Éditions Gallimard, 1975.
- Foucault, Michel (1999): *Én, Pierre riviére, aki lemeszároltam anyámat, húgomat és öcsémet, egy XIX. századi szülőgyilkosság*. (ford. Ádám Anikó, Lóránt Zsuzsa) Jósöveg Könyvek, Jósöveg Műhely Kiadó. Eredeti kiadás *Un cas parricide au xixe siècle présenté par Michel Foucault*. Édition Gallimard/Julliard, Párizs, 1973.

- Foucault, Michel (2001): *A szexualitás története* III. (ford. Sajtó László), Atlantis, Budapest. Eredeti kiadás *Histoire de la sexualité*. 3.: Le souci de soi, Gallimard, Párizs, 1984.
- Fraisse, Paul (1967): *A kísérleti pszichológia módszerei*, J. Piaget, P. Fraisse, M. Reuchlin, (Histoire et méthode Traité de Psychologie Experimentale fascicule I Sous la direction de Paul Fraisse et Jean Piaget Professeurs á la Sorbonne), fordította: Semjén András, Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Freud, Sigmund (1963): *Dora, an analysis of a case of hysteria*. Macmillan, New York.
- Gallop, Jane (1985): *Reading Lacan*. Cornell University Press, Ithaca, NY.
- Gasche, Rodolphe (1994): *Invention and Difference, On Jacques Derrida*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.
- Godeau, Abigail Solomon (1984): 'Photography after Art Photography', In: Brian Wallis (szerk.): *Art After Modernism, Rethinking representation*. The New Museum of Contemporary Art, New York.
- Godfrey, Tony (1998): *Conceptual Art*, Phaidon Press Limited, London, New York.
- Görgényi Frigyes (1996): *Egy bizonyos Marcel Duchamp*, Kijarat Kiadó.
- Greenberg, Clement (1954/1966): *Abstract, Representational and so forth*. In: Battcock, Gregory (szerk.): *The New Art*. Dutton, New York.
- Greenberg, Clement (1965): *Modernist Painting*. újból nyomtatva In: Battcock, Gregory (szerk.) (1966): *The New Art*. Dutton, New York.
- Greenberg, Clement (1986, 1993): *The Collected Essays and Criticism*, szerk. J. O. Brian, 4 kötet, Chicago and London,
- Haraszi Miklós (1989): *The Velvet Prison, Artists under State Socialism*. Penguin, London,
- Harrison, Charles and Paul Wood (2003): *Art in Theory, 1900. An Anthology of changing ideas*, Blackwell Publishing,
- Hegyí Loránd (1987): *Új szenzibilitás*, IV. Pécsi Galléria.
- Hoptman, Laura & Tomas Pospisyl (szerk. ???): *Primary Documents a Sourcebook for Eastern and Central European Art Since the 1950s* Museum of Modern Art, New York.
- Irigaray, Luce (1988): *Elemental Passions*. Rutledge, New York, franciából Joanne Colline és Judith Still fordította angolra, francia címe: *Passions elementaires*, Minuit, Párizs.
- Irigaray, Luce (1977/1985): *This Sex Which is Not One*. Angolra fordította Catherine Porter, Cornell University Press,
- Jarosevskij, M. (1968): *A pszichológia története*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest. XII. fejezet: *A pszichoanalízis, Freud*, 563–572. o.; XIII. fejezet: *A tőkés országok pszichológiája a XX. század harmincas-negyvenes éveiben*, 573–601. o.
- Johnson, Galen A. (1993): *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader, Philosophy and Painting*. Northwestern University Press, Evanston, Illinois.
- Jolsvai Júlia (szerk. 2002): *A második nyilvánosság. A XX. századi magyar művészet*. Enciklopédia Kiadó, Budapest.

- Keserű Katalin (szerk. 1996): *Találkozások Közép-Európában, A kortárs művészet és műkritika eszméi, témái, módszerei és problémái*. Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete, Budapest.
- Kierkegaard, Soren (1978): *Vagy-vagy*. (ford. Dani Tivadar) Gondolat Kiadó, Budapest.
- Kierkegaard, Soren (1982): *Írásaiból*. Második kiadás. Gondolat Kiadó, Budapest
- Kiss, Danilo & Iver B. Neuman (1993): *Russia as Central Europe's Constituting Other, East European Politics and Societies*.
- Kristeva, Julia (1982): *Powers of Horror. An Essay on Abjection* 1980, New York.
- Lacan, Jacques (1977) *Écrits, A Selection*. (Válogatva az Écrits, Édition du Seuil, 1966 kiadásból.) Angolra fordította Alan Sheridan, W.W. Norton Company, New York, London.
- Lacan, Jacques (1977): *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. (Szerkesztette Jacques Alain Miller, fordította Alan Sheridan) London, Hogarth Press and The Institute for Psychoanalysis. 2. kiad. Penguin, London, 1979.
- Lacan, Jacques (1978): *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Norton, New York.
- Lénárd Ferenc (1947): *A lélektan útjai*. Franklin Társulat, Budapest. Freud, 207–209. o., Jung, 223–263. o.
- Liotard, Jean-Francois (1982): *What is Postmodernism*.
- Liotard, Jean-Francois (1984): *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, fordította Geoff Bennington and Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Liotard, Jean-Francois (1988): *The Different Phrases in Dispute*, fordította Georges van Den Abbeele, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Malevics, Alekszandr (1982): *Non-Objectiv Art and Suprematism*, 1919, Zahoda.
- Merleau-Ponty, Maurice (1962): *Phenomenology of Perception*, fordította Colin Smith, Humanity Press, New York (eredeti: 1945 Gallimard, Párizs)
- Merleau-Ponty, Maurice (1968): *The Visible and the Invisible*. (fordította: Alphonso Lingis) Northwestern University Press, Evanston (francia eredeti kiadás Gallimard, Párizs, 1964)
- Merleau-Ponty, Maurice *The primacy of perception*, szerkesztette James M. Edie, fordította, Carleton Dallery, Evanston, Northwestern University Press, 1964,
- Paul de Man: Critical writings 1953–1978*. (Szerk. Lindsay Waters) University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989
- Perneczky Géza (1994): *Zuhanás a Toronyból*. Válogatott írások 1983–1994, Művészeti Világ, Enciklopédia Kiadó, Budapest.
- Presszó Irén (1998): Rózsa presszó az Ernst Múzeumban, *Gyűjtők és Gyűjtemények*, 1998/4 október-november, 48–49. o.
- Readings, Bill (1991): *Introducing Lyotard, Art and Politics*. Rutledge, London and New York
- Reinhardt, Ad (1975/1991): *Art as Art: The selected writing of Ad Reinhardt*. (Szerk. Barbara Rose) University of California Press, Berkeley (kiadatlan írások 1962–63).



- Révész Sándor (1997): *Aczél és Korunk*. Sik Kiadó.
- Rochlicht, Rainer (1996): *The Disenchantment of Art, The Philosophy of Walter Benjamin*. The Guilford Press, New York, London.
- Rosenberg, Harold (1962): *The Tradition of the New*. Harry N. Abrams, London and New York.
- Rosenberg, Harold (1972): *The Re-definition of Art*. Harry N. Abrams, New York.
- Rosenberg, Harold (1978): *Barnett Newman*. Harry N. Abrams, New York.
- Roth, Moira (1983): *The Amazing Decade*. Los Angeles, Kalifornia.
- Said, Edward (1978): *Orientalism*. London and New York.
- Saussure, Ferdinand de (1916): *Cours de linguistique générale*, Párizs. Angol fordítás: *Course in General Linguistics*. (Ford. Wade Baskin) McGraw-Hill, New York, 1966
- Simon, Thomas W. jr. (1993): *Eastern Europe and the postwar world* St. Martin Press
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1987): *In Other Worlds, Essays in Cultural Politics*. New York.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1989): *Who Claims Alterity, in Kruger and Mariani*.
- Szőke Annamária (vál. 2001): *Performance-Művészet, Források a huszadik század művészetéhez*, Artpool, Balassi, Budapest.
- Theories of modern art: A source book by artists and critics*, University of California Press, Berkeley, 1968
- Welchman, John C. (1997): *Az orvosi Vénusz*, Drozdik Orsolya munkájáról. *Magyar Lettre* 1997 nyár, 72. o.
- Welchman, John C. (2001): *Art After Appropriation, Essays on Art in the 1990s*, Chapter 3.: New Bodies, The Medical Venus and the Techno/grotesque (Orshi Drozdik). G+B Arts International imprint, The Gordon and Breach Publishing Group
- Wittgenstein, Ludwig (1921): *Tractatus Logico-Philosophicus*. Új kiadása London, 1961.
- Wittgenstein, Ludwig (1953): *Philosophical Investigation*. Oxford.
- Zsilka János (1973): *A nyelvi mozgásformák dialektikája, A nyelvi rendszer szerves, hipotetikus és homoszintaktikai síkja*. Akadémia Kiadó, Budapest.



- Drozdik Orsolya (szerk.): *Fátyol alatt, feminista tanulmányok*. Fordításkötet, megjelenésre vár
- Drozdik Orsolya (szerk. 1998): *Sétáló agyak*. Feminista tanulmányok, Kijárat Kiadó.
- Drozdik Orsolya (1995a): Kulturális amnézia, avagy a történelmi seb. *Balkon*, 1995. január, 4. o.
- Drozdik Orsolya (1995b): A történelmi seb, az én fabrikálása. *Balkon*, 1995, október–november, 21. o.

- Fátyol alatt*, Drozdik Orsolyával beszélget Tarczali Andrea. *Balkon*, 1999. július–augusztus, 4–10. o.
- Sétáló agyak*, Drozdik Orsolyával beszélget Vámos Éva. *Balkon*, 1999. július–augusztus, 10–12. o.
- Drozdik Orsolya (1996): Megvalósult álom, Meret Oppenheim. *Balkon*, 1996. szeptember, 20–24. o.
- Drozdik Orsolya (1997): Előítéletünk behódol kíváncsiságunknak, Jasper Johns. *Balkon*, 1997. június, 16–21. o.
- Drozdik, Orshi (1995): Kulturelle Amnésie oder die historische, Über den Feminismus. *Balkon*, (1997) okt.-nov. 18–22. o.
- Drozdik, Orshi (2001): *Adventure and Appropriation*. Retrospektív katalógus 1975–2001. Ludwig Múzeum, Budapest.
- Drozdik, Orshi (1990): *Adventure in Technos Dystopium*, Ernst Múzeum, katalógus.
- Drozdik, Orshi (1994): *Manufacturing The Self: Medical Erotic, Manufacturing the Self: Body Self*, Péter Killchman, Zürich és Anderson Gallery Richmond, Virginia
- Forián Szabó Noémi (2001), *Én voltam a modell és a modell rajzolója*, Drozdik Orsolyával beszélget Forián Szabó Noémi, Élet és Irodalomban jelent meg, XLVI. évfolyam 9. szám 2002 március 1 (A beszélgetés Drozdik Orsolyával részlet egy hosszabb 2000-ben készült interjúból.)
- Unoka Zsolt, (1997), Interjú Drozdik Orsolyával, nem jelent meg
- András Edit, (1993), Interjú Drozdik Orsolyával, nem jelent meg

## MŰJEGYZÉK

A 2001-es Ludwig Múzeumi retrospektív kiállításomon szerepelt műveim listája

1. Szituációk I–III., 1977  
3 fotó-ofszet, 83 x 63 cm egyenként, kerettel
2. Közhelyszimbólumok I–VI., 1976/77  
6 fotó-ofszet, 79 x 59 cm egyenként, kerettel
3. Szempillantás és sóhajtás, 1977  
6 fotó-ofszet, 75 x 63 cm kerettel
4. Individuális mitológia I., 1975 / 2001  
24 fekete-fehér fotográfia, 204 x 258 cm kerettel, 51 x 43 cm egyenként
5. Individuális mitológia II., 1977  
9 fotó-ofszet, vegyes színek, 237 x 177cm, 79 x 59 cm egyenként
6. Individuális mitológia III., 1977 / 2001  
9 fotó-ofszet, kék, 168 x 144 cm, 66 x 48 cm egyenként
7. Individuális mitológia IV., 1977 / 2001  
9 fotó-ofszet, vörös, 168 x 144 cm, 66 x 48 cm egyenként
8. Individuális mitológia V., 1976  
6 radirozott ceruzarajzok, 100 x 69 cm egyenként
9. Individuális mitológia VI–VII., 1977 / 2001  
2 fekete-fehér fotográfia, 156 x 106 cm egyenként
10. Pornográfia (Magamra vetitek I.), 1979 / 2001  
3 fekete-fehér fotográfia, 42 x 102 cm kerettel, 42 x 34 cm egyenként
11. Pornográfia (Magamra vetitek II.) 1979 / 2001  
6 fekete-fehér fotográfia, 68 x 126 cm kerettel, 34 x 42 cm egyenként
12. Pornográfia (Átölelem magam I.), 1978 / 2001  
4 fekete-fehér fotográfia, 149 x 156 cm, 1db 106 x 156 cm, 3 db 43 x 51 cm egyenként
12. Pornográfia (Átölelem magam II.), 1979  
29 fekete-fehér fotográfia, 19 x 456 cm, 19 x 24 cm egyenként
13. Átló-eltérítés, 1980  
12 színes xerox, 252 x 26 cm, 21 x 29 cm egyenként
14. Én és a művészettörténet I., 1982

- triptychon, olaj, vászon, 183 x 411 cm, 183 x 137 cm egyenként
15. Én és a művészettörténet II., 1982  
triptychon, olaj, vászon, 183 x 337 cm, 1 db 183 x 137 cm, 2 db 183 x 100 cm
  16. Biológiai metafora I., 1983-84  
diptychon, olaj, vászon, 180 x 230 cm, 180 x 140 cm egyenként
  17. Biológiai metafora II., 1983-84  
12 ceruzarajz, papír, 300 x 130 cm, 50 x 65 cm egyenként
  18. Biológiai metafora III., 1983  
Önarckép mint amerikai üzletember, 1984  
installáció, olaj, vászon, 220 x 184 cm, 3 db 45 x 45 cm, 30 x 30 cm, 220 x 140 cm egyenként
  19. Kettős arckép, 1979–80  
video
  20. Artaud, Foucault és Vesalius boncolása, 1983–84  
ezüst tinta, papír, 200 x 280 cm, 50 x 70 cm egyenként
  21. Leydeni üveg, 1988  
üveg, fém, réz, fa, 2 db szöveg kerettel 34,5 x 42,5 cm, emelvény: 76 x 127 x 81 cm
  22. Természetfilozófia, 1988  
homokfúvott szöveg üvegen, 62 x 74 cm
  23. Edith Simpson szellemi öröksége, 1986/2001  
Üvegdobozok I–XI. üveg, fémállvány, 2 db szöveg kerettel 42 x 50 cm, 1 db fotográfia 14 x 23,5 cm, kerettel 42 x 50 cm  
  
I. állvány: 90 x 115 x 30 cm, üvegdoboz: 90 x 90 x 30 cm  
II., III., IV.: 90 x 110 x 32 cm, egyenként 52 x 25 x 31,5 cm  
V.: 109 x 78 x 30 cm, 78 x 78 x 33 cm  
VI.: Lues Venerea (1989), 110 x 78 x 30 cm, 80 x 80 x 29 cm  
VII.: Ampermérő (1990), 90 x 110 x 33 cm, 90 x 90 x 32 cm  
VIII.: 110 x 78 x 30 cm, 79 x 77 x 33,5 cm  
IX.: 80 x 45 x 27 cm, konzol 17 x 45 x 28 cm  
X.: 110 x 90 x 31 cm, 90 x 90 x 31 cm  
XI.: 75 x 32 x 32,5 cm, 26 x 50,5 x 25 cm  
  
Az I., II., III., IV., V., VIII., IX., X., XI. sz. üvegdobozokban kiállított tárgyak az Országos Műszaki Múzeum tulajdonát képezik. A VI. üvegdoboz a Lues Venerea című mű. A VII., az Ampermérő (1990) a Magyar Nemzeti Galéria tulajdona.
  24. Végtelen disztópia, Fekete Tükör  
150 x 100 cm fekete-fehér fotográfia  
6 atracit kocka egyenként 25 x 25 x 25 cm
  25. Kaland a Technikai Disztópiumban:  
a. Végtelen disztópia I–VI, 1984–1993

- fekete-fehér fotográfia, 6 fekete-fehér fotográfia, 3 db 113,5 x 103, 5; 3 db 103,5 x 103,5 cm kerettel, 50 x 60 cm egyenként
- b. Elmélet I., II., IV., 1988  
3 db homokfúvott üveg, 60 x 76 cm egyenként
  - c. Végtelen disztópia: Fekete tükör, 1984  
fekete-fehér fotográfia 156 x 107 cm, 6 antracitkocka 15 x 15 x 15 cm egyenként
26. Fragmenta Naturae
- a. Rendszertan (A növények szexuális rendszere, Linnaeus után), 1990  
installáció, 18 homokfúvott szöveg üvegen, 10 db 30,7 x 61 x 17 cm egyenként, 8 db 30,5 x 76,2 x 17 cm egyenként
  - b. Herbárium I–V., 1990  
szárított növények, üveg, ezüst, fém, 66 x 51 cm egyenként
  - c. Metamorfózis, 1990  
Gipszbab, 1990, 15 x 32 x 10 cm, konzol 17 x 44,5 x 28 cm,  
Csíra, 1990, alumínium, 110 x 38 x 6 cm
27. Tubulus, 1989  
installáció, ezüst, ólom 19 üvegen  
I. 21,7 x 77, 4 cm; II. 17, 6 x 77,4 cm; III. 20,3 x 91,3 cm, IV. 21,3 x 77,2 cm,  
V. 12,7 x 49,8 cm, VI. 20,4 x 77,4 cm, VII. 20,4 x 91,3 cm, VIII. 12, 7 x 51,8 cm,  
IX. 17,8 x 73,5 cm, X. 15,4 x 73,5 cm, XI. 17,9 x 81,2 cm, XII. 20,4 x 77,4 cm,  
XIII. 20,2 x 73,4 cm, XIV–XVI. 12,7 x 50,7 cm, XV. 20,4 x 76,4 cm,  
XVII. 17,6 x 73,4 cm, XVIII. 12,7 x 49,8 cm, XIX. 12,9 x 48,8 cm
28. Kaland a Technikai Disztópiában:  
Végtelen disztópia, 1984–1986  
4 fekete-fehér fotográfia, 50 x 60 cm egyenként, 3 db 192 x 102 cm;  
1 db 117 x 106 cm kerettel
29. Végtelen disztópia I–III., I–IV. 1984–86  
Fekete-fehér fotográfia, egyenként 125cm x 100cm
30. Végtelen disztópia (Róma), I–X., 1984–94  
fotó-installáció, 10 db fekete-fehér fotográfia alumíniumon, 130 x 876 cm  
egyenként, 130 x 80 cm
31. Az Én fabrikálása: A patológikus test, 1995  
installáció
- a. Triptichon, 1984/95  
fekete-fehér fotográfia, 250 x 369 cm, 250 x 123 cm egyenként, nagyító
  - b. Szerelmes levelek  
2 (+2) 51 x 43 cm egyenként
  - c. Vörösvérsejtek, 1990  
83 porcelán vörösvérsejtek, változó méretek: d. 30 cm, d. 23 cm, 44 x 25 x 16 cm
32. Az Én fabrikálása: Agyak magas sarkú cipőkben, 1992  
installáció, gumi, 12 öntött alumínium egyenként 26 x 14 x 8 cm, emelvény: 205 x 215 x 8 cm
33. Az Én fabrikálása: A Test-Én, 1993  
installáció
- a. Medikai Vénusz, 1993

- életnagyságú gumiöntvény 165 x 70 x 35 cm, fémasztal 91,5 x 228 x 55 cm
- b. Szerelmes levelek 12 ezüstitányéron, 1993  
12 gravírozott ezüstitányérok d. 30 cm, állvány 91 cm
- c. Medikai Vénusz, 1984–93  
12 fekete-fehér fotográfia 103 x 1450 cm, 103 x 123 cm egyenként
- d. Szerelmes levél a Medikai Vénushoz, 1993  
12 szöveg 189 x 492 cm, 63 x 123 cm egyenként
- 34–35. Medikai Vénusz I–II., 1990  
2 színes fotográfia plexin, 60 x 45 cm egyenként
36. Szép és fiatal, 1996  
video
37. Szép és fiatal: Oshi Ohashi, 1996  
installáció, 1 színes fotográfia, 100 x 125 cm, 1 tükörasztal 74 x 150 x 150 cm,  
9 db parfümös üveg, egyenként m. 12 cm, d. 25 cm, 1 tükörasztal 74 x 90 x 201  
cm, 12 db kék parfümös üveg h. 20 cm, d. 30 cm; 10 db műanyag arckrémes  
tégely, Confident hirdetési plakát 30 x 42 cm egyenként
38. Tárgyak I–III., 1996–2001  
3 színes fotográfia plexin, 65 x 85 cm egyenként

#### **A munkáim rekonstruált listája (a lista nem teljes)**

1. Festmények, portrék, akt tanulmányok, csendéletek, tájképek 1958-1973
2. Rézkarcok, monotípiák 1973-75
3. *Identifikáció* 1975, rajzsorozat  
(8 db. kiradírozott rajz szöveggel, elveszett, csak egy rólam készült fotón a háttérben látszanak a rajzok az első stádiumban, amikor elkezdtem dolgozni a sorozaton. A rajz sorozat az 1975-ös év végi kiállítás vizsgamunkája)
4. *Individuális mitológia I.* 1975, fotósorozat  
72 db. fekete-fehér appropriált fotó a szabadtáncosokról 21x29 cm
5. *Az akt* 1976, fotósorozat  
76 db. appropriált fekete fehér fotó 21x29 cm
6. *Individuális mitológia II.* 1976, fotósorozat  
144 db fekete-fehér fotó rólam amikor táncolok
7. *Individuális mitológia III.* fotósorozat  
72 db színes dia rólam amint táncolok 1976
8. *Individuális mitológia IV.* 1975-1976, fotósorozat

72 db. fekete-fehér fotó, a szabadtáncosok fotói saját táncoló testemre vetítve. Képek átfedésben.

9. *Individuális mitológia V.*, 1975/2001 fotósorozat

24 db. a IV. számú sorozatból a Ludwig Muzeumban a retrospektív kiállításon volt kiállítva a fotók mérete 29x21cm a Ludwig katalógusában mint *Individuális mitológia I.* szerepel. 24 fekete-fehér fotográfia, 204 x 258 cm, egyenként paszpartuval és kerettel, 51 x 43 cm egyenként.

10. *Légzésakadályozó készülék* 60x90 cm rajz és szöveg, Rózsa presszó  
Mesterséges légzés 1976 március 7. (elveszett)

11. *Vizben kártyázás* performansz, Rózsa presszó, 1976 április 11.

12. *Szituáció* videó (két órás), Rózsa presszó, 1976 november a videó elveszett

13. *Az Akt (A Model)* 1977 január 4-10-ig FMK performansz

14. *Individuális mitológia VI.*, performansz és kiállítás a Ganz Mávag kiállítás és bál 1977. május 28.

15. *Légy boldog 10-ig*, happening 1977. május 28.

16. *Szituációk I-III.*, 1977

3 fotóofszet, 83 x 63 cm egyenként, kerettel

17. *Közhelyszimbólumok I-VI.*, 1976/77

6 fotóofszet, 79 x 59 cm egyenként, kerettel

18. *Szempillantás és sóhajlás*, 1977

6 fotóofszet, (két külön nyomtatott triptichon a retrospektív kiállításon együtt keretezve) 75 x 63 cm kerettel

19. *Individuális mitológia VII.*, 1977

9 fotóofszet, vegyes színek, 237x177cm, 79 x 59 cm egyenként

A Ludwig Muzeum kiállításán és a katalógusban II. számmal jelölt

20. *Individuális mitológia VIII.*, 1977/2001

9 db fotóofszet, kék, 168 x 144 cm, 66 x 48 cm egyenként a teljes sorozat az eredeti lemezről kék színben 2000-ben készült. A Ludwig Muzeum kiállításán és a katalógusában *Individuális mitológia III.* ként szerepelt.

21. *Individuális mitológia IX.*, 1977/2001

9 db fotóofszet, vörös, 168 x 144 cm, 66 x 48 cm egyenként ezek a nyomatok az eredeti lemezről 2000-ben készültek. Az eredetileg 1977-ben csak egy készült el pirosban. A Ludwig Múzeum kiállításán és a katalógusban *Individuális mitológia IV.* ként szerepelt.

22. *Individuális mitológia X.* 1976, sorozat 76 db. 100x69 cm radirozott ceruza rajz papíron. Ebből a sorozatból a Ludwig Múzeum retrospektív kiállításán és a

katalógusban 6 db. szerepelt *Individuális mitológia V.*, 1976 címmel, mérete 100 x 69 cm egyenként

23. *Individuális mitológia XI.* 1975-1976

72 db. fekete fehér fotó a szabad tánccsoport fotói saját táncoló testemre vetítve.

24. *Individuális mitológia XII.* 1977/2001, a Ludwig Múzeum kiállításán és a

katalógusában 2 db szerepelt, 2000-ben felnagyítva, *Individuális mitológia VI.-VII.*, számmal, egyenként 156 x 106 cm.

25. *Pornográfia (Átölelem magam II.)*, 1978

29 db. fekete-fehér fotográfia, 19 x 456 cm, 19 x 24 cm egyenként

26. *Pornográfia (Magamra vetitek I.)*, 1978/2001

3 db. fekete-fehér fotográfia, 42 x 102 cm kerettel, 42 x 34 cm egyenként

27. *Pornográfia (Magamra vetitek II.)* 1978/2001

6 db. fekete-fehér fotográfia, 68 x 126 cm kerettel, 34 x 42 cm egyenként

28. *Pornográfia (Átölelem magam I.)*, 1978/2001

4 fekete-fehér fotográfia, 149 x 156 cm, 1 db 106 x 156 cm, 3 db 43 x 51 cm egyenként

29. *Átlóeltérítés*, 1980

12 db. színes xerox, 252 x 26 cm, 21 x 29 cm egyenként

30. *Átlóeltérítés* videó. 1980

31. *Átlóeltérítés* performansz

32. *Én és a művészettörténet I.*, 1982

triptychon, olaj, vászon, 183 x 411 cm, 183 x 137 cm egyenként

33. *Én és a művészettörténet II.*, 1982

triptychon, olaj, vászon, 183 x 337 cm, 1 db 183 x 137 cm, 2 db 183 x 100 cm

34. *Biológiai metafora I.*, 1983-84

diptychon, olaj, vászon, 180 x 230 cm, 180 x 140 cm egyenként

35. *Biológiai metafora II.*, 1983-84

12 ceruzarajz, papír, 300 x 130 cm, 50 x 65 cm egyenként

36. *Biológiai metafora III.*, 1983

Önarckép, mint amerikai üzletember, 1984

installáció, olaj, vászon, 220 x 184 cm, 3 db 45 x 45 cm, 30 x 30 cm, 220 x 140 cm egyenként

37. Kettős (arc)kép, 1979-80

videó

38. Artaud, Foucault és Vesalius boncolása, 1983-84



teljes sorozat 78 rajz 50 x 70 cm, 24 db szerepelt a Suspect Biológiai Metaforák IV. kiállításán Amsterdamban, ebből 16 A Ludwig Museum Retrospektív 2001-ben ezüst tinta, fekete papíron, 200 x 280 cm, 50 x 70 cm egyenként

39. Leydeni palack, 1988

üveg, fém, réz, fa, 2 db szöveg kerettel 34,5 x 42,5 cm, emelvény: 76 x 127 x 81 cm

40. Természetfilozófia, 1988

homokfúvott szöveg üvegen, 62 x 74 cm

41. Edith Simpson szellemi öröksége, 1986 / 2001

Üvegdobozok I-XI. üveg, fémállvány, 2 db szöveg kerettel 42 x 50 cm, 1 db fotográfia 14 x 23,5 cm, kerettel 42 x 50 cm

I. állvány: 90 x 115 x 30 cm, üvegdoboz: 90 x 90 x 30 cm

II, III, IV: 90 x 110 x 32 cm, egyenként 52 x 25 x 31,5 cm

V: 109 x 78 x 30 cm, 78 x 78 x 33 cm

VI: Lues Venerea (1989), 110 x 78 x 30 cm, 80 x 80 x 29 cm

VII: Amméter (1990), 90 x 110 x 33 cm, 90 x 90 x 32 cm

VIII: 110 x 78 x 30 cm, 79 x 77 x 33,5 cm

IX: 80 x 45 x 27 cm, konzol 17 x 45 x 28 cm

X: 110 x 90 x 31 cm, 90 x 90 x 31 cm

XI: 75 x 32 x 32,5 cm, 26 x 50,5 x 25 cm

A tárgyak az I, II, III, IV, V, VIII, IX, X, XI. üvegdobozokban az Országos Műszaki Múzeum tulajdona. A VI. Üvegdoboz a Lues Venera című mű. A VII., az Ampermérő (1990) a Magyar Nemzeti Galeria tulajdona

42. Kaland a Technikai Disztópiumban:

a. Végtelen Disztópia I-VI, 1984-1993

fekete-fehér fotográfia, 6 fekete-fehér fotográfia, 3 db 113,5 x 103,5; 3 db 103,5 x 103,5 cm kerettel, 50 x 60 cm egyenként

b. Elmélet I, II, IV, 1988

3 db homokfúvott üveg, 60 x 76 cm egyenként

c. Végtelen Disztópia: Fekete tükör, 1984

fekete-fehér fotográfia 156 x 107 cm, 6 antracit kocka 15 x 15 x 15 cm egyenként

43. Fragmenta Naturae:

a. Rendszertan (A növények szexuális rendszere, Linnaeus után), 1990

installáció, 18 homokfúvott szöveg üvegen, 10 db 30,7 x 61 x 17 cm egyenként, 8 db 30,5 x 76,2 x 17 cm egyenként

b. Herbárium I-V., 1990

préselt növények, üveg, ezüst, fém, 66 x 51 cm egyenként

c. Metamorfózis, 1990

Gipsz bab, 1990, 15 x 32 x 10 cm, konzol 17 x 44,5 x 28 cm, Csíra, 1990

alumínium, 110 x 38 x 6 cm

44. Tubulus, 1989

installáció, ezüst, ólom 19 üvegen

I. 21,7 x 77,4 cm; II. 17,6 x 77,4 cm; III. 20,3 x 91,3 cm, IV. 21,3 x 77,2 cm, V. 12,7 x 49,8 cm, VI. 20,4 x 77,4 cm, VII. 20,4 x 91,3 cm, VIII. 12,7 x 51,8 cm, IX. 17,8 x 73,5 cm, X. 15,4 x 73,5 cm, XI. 17,9 x 81,2 cm, XII. 20,4 x 77,4 cm, XIII. 20,2 x 73,4 cm, XIV.-XVI. 12,7 x 50,7 cm, XV. 20,4 x 76,4 cm, XVII. 17,6 x 73,4 cm, XVIII. 12,7 x 49,8 cm, XIX. 12,9 x 48,8 cm

45. Kaland a Technikai Disztópiumban:

Végtelen Disztópia, 1984-1986

4 fekete-fehér fotográfia, 50 x 60 cm egyenként, 3 db 192 x 102 cm; 1 db 117 x 106 cm kerettel

46. Végtelen disztópia (Roma), I-X., 1984-94

fotó-installáció, 10 db fekete-fehér fotográfia alumíniumon, 130 x 876 cm egyenként, 130 x 80 cm

47. Az Én fabrikálása: A patológus test, 1995

installáció

a. Triptichon, 1984/95

fekete-fehér fotográfia, 250 x 369 cm, 250 x 123 cm egyenként, nagyító

b. Szerelmeslevelek

2 (+2) 51 x 43 cm egyenként

c. Vörösvérsejtek, 1990

83 porcelán vörösvérsejtek, változó méretek: d 30 cm, d23 cm, 44 x 25 x 16 cm

48. Az Én fabrikálása: Agyak magas sarkú cipőkben, 1992

installáció, gumí, 12 öntött alumínium egyenként 26 x 14 x 8 cm, emelvény: 205 x 215 x 8 cm

49. Az Én fabrikálása: A Test-Én, 1993

installáció

a. Medikai Vénusz, 1993

életnagyságú gumióntvény 165 x 70 x 35 cm, fémasztal 91,5 x 228 x 55 cm

b. Szerelmeslevelek 12 ezüstantányéron, 1993

12 gravírozott ezüstantányérok d30 cm, állvány 91 cm

c. Medikai Vénusz, 1984-93

12 fekete-fehér fotográfia 103 x 1450 cm, 103 x 123 cm egyenként

d. Szerelmeslevél a Medikai Vénuszhoz, 1993

12 szöveg 189 x 492 cm, 63 x 123 cm egyenként

50.X 53. Medikai Vénusz I-II-III., 1990

2 színes fotográfia plexin, 60 x 45 cm egyenként

50. Szép és fiatal, 1996

videó

51. Szép és fiatal: Oshi Ohashi, 1996

installáció, 1 színes fotográfia, 100 x 125 cm, 1 tükörsztal 74 x 150 x 150 cm, 9 db  
parfümös üveg, egyenként 12 cm, 5 cm, 1 tükörsztal 74 x 90 x 201 cm, 12 db. kék  
parfümös üveg 20 cm x 30 cm; 12 db műanyag arckrémes tégely, Confident hirdetés,  
plakát 30 x 42 cm egyenként

52. Tárgyak I-III, 1996-2001

3 színes fotográfia plexin, 65 x 85 cm egyenként

53. Tárgyak 1-12 db, 1996-2001

színes fotó magassága 65 hosszúsága 85 cm (Hans Knoll kiállítása)

## INDIVIDUÁLIS MITOLÓGIA



AZ AKT

MODEL



## PORNOGRÁFIA





## AZ ÁTLÓ ELTÉRÍTÉS



MEGPRÓBÁLOK ÁTLÁTSZÓ LENNI



## BIOLÓGIAI METAFÓRÁK



KALAND A TECHNIKAI DISZTÓPIUMBAN  
VÉGTELEN DISZTÓPIA





KALAND A TECHNIKAI DISZTÓPIUMBAN  
TERMÉSZETFILOZÓFIA



KALAND A TECHNIKAI DISZTÓPIUMBAN

FRAGMENTA NATURTAE



KALAND A TECHNIKAI DISZTÓPIUMBAN  
MORBID KONDÍCIÓK



## PATHALÓGIKUS TEST





AZ ÉN FABRIKÁLÁSA: MEDIKAI EROTIKA



AZ ÉN FABRIKÁLÁSA: TESTI ÉN



AZ ÉN FABRIKÁLÁSA: AGYAK MAGASSARKÚ CIPŐKBEN



SZÉP ÉS FIATAL